



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

# 안무 개념의 역사성

- 무용기보법에 대한 비판적 고찰을 중심으로 -

2017년 2월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

최 기 섭

# 안무 개념의 역사성

- 무용기보법에 대한 비판적 고찰을 중심으로 -

지도교수 신 혜 경

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2016년 11월

서울대학교 대학원  
협동과정 공연예술학 전공  
최 기 섭

최기섭의 석사 학위논문을 인준함

2016년 12월

위 원 장

양 승 국



부위원장

오 희 숙



위

원

신 혜 경



## 국문초록

본 논문은 안무 개념의 역사적 변천 과정을 해명한다. 라울 오제 쾨이에의 무용기보법 『안무』와 루돌프 폰 라반의 무용기보법 『안무』에 대한 분석을 중심으로 안무 개념이 형성된 과정을 미학적·사회적·정치적 맥락에서 고찰하고, 이를 통해 오늘날 안무가 무용기보법과 분리된 것이 ‘춤이란 무엇인가’에 대한 생각의 변화와 밀접하게 연관되어 있음을 밝힌다.

춤(choreia)과 쓰기(graphia)의 합성어인 안무(choreography)라는 용어는 18세기 초 쾨이에가 출간한 무용기보법의 제목으로 처음 사용되었다. 이러한 어원적·역사적 배경을 바탕으로, 전통적으로 안무 개념은 ‘무용기보법을 통해 춤을 쓰는 것’으로 규정되어 왔다. 그러나 무용기보법을 사용하여 춤을 기록하는 모든 행위를 안무라고 볼 수는 없다. 춤을 기억하고 보존하기 위해서 사용하는 것이 무용기보법이라면, 안무는 그 이상을 함의하는 개념이기 때문이다. 가령 쾨이에의 무용기보법은 춤의 창작을 위한 매체로서 고안된 것이며, 그에게서 안무란 그러한 창작과 쓰기의 동시적 행위를 가리키는 이름이었다. 한편 20세기 초 루돌프 폰 라반은 움직임의 원리를 분석하기 위한 목적으로 새로운 무용기보법을 고안했는데, 그 또한 자신의 무용기보법의 제목을 쾨이에와 마찬가지로 ‘안무’라고 명명하였다. 쾨이에의 무용기보법은 유럽 전역에서 유례없이 오랫동안 널리 사용되었으며, 라반의 무용기보법은 출판 이후 개정을 거듭하여 가장 과학적인 기보 체계라는 평가를 받으면서 현재까지도 광범위하게 사용되고 있다. 요컨대 안무 개념의 형성에 기여한 것은 무용기보법 일반이 아니라 쾨이에와 라반의 무용기보법이라고 할 수 있다.

쾨이에와 라반에게서 안무란 춤의 연행 이전에 무용기보법을 사용하여 움직임을 창작하거나 분석하는 작업을 가리키는 것이었다. 20세기 중반에 이르러 안무는 무용기보법과 무관한 개념이 되었지만, 이러한 안무 개념 역시 무용 공연을 위한 사전 작업을 의미한다는 점에서 전통적인 안무 개념과 연속성을 지닌다. 이와 같은 안무 개념의 역사적 변천 과정에서 특별히 주목해야 할 점은 각각의 안무 개념에 춤에 대한 사유, 즉 ‘춤이란 무엇인가’에 대한 이해가 자리잡고 있다는 점이다. 본고는 이와 같은 관점을 바탕으로 쾨이에와 라반이 확립한 춤의 원칙과 그들이 춤을 사유하는 방식에 주목하고 안무 개념이 무용기보법을 통해 출현할 수 있었던 조건을 분석한다. 이를 토대로 안무와 무용기

보법이 독립된 개념이 된 바탕에 과거로부터 규정되어 왔던 춤의 원칙에 균열을 가하고 춤에 대한 사유의 지평을 확장시키는 실천이 있었음을 논증한다.

표이예의 무용기보법은 마치 작곡을 하듯이 춤을 창작하기 위한 매체로 사용되었으며 이로부터 확립된 최초의 안무는 ‘움직임의 작성’이라는 의미로 정의할 수 있다. 표이예는 『안무』에서 공간과 움직임의 측면에서 춤의 원칙을 확립한다. 사각형과 선으로 규정된 공간과, 수평과 수직의 원리에 입각한 움직임으로 구조화된 춤은 ‘2차원적 조형성’으로 나타나며, 이는 표이예의 시대 안무를 가능케하는 전제이자 안무 개념이 무용기보법을 통해 형성되는 조건이다. 부동적 형상으로서 2차원적 조형성은 기하학적 패턴의 조화로운 춤을 강조하는 당대 궁정 발레의 미학적 이데올로기일 뿐만 아니라, 왕의 지배 아래에 놓인 백성들이 조화로운 삶을 영위하고 있음을 드러내려는 정치적 이데올로기로 작용한다. 정치적 기획의 일환으로서 표이예가 확립한 춤의 절대적 원칙은 다양한 기원의 춤들을 단일화시켜 극장 무용으로서 발레가 유럽 문화권 전체의 전통 무용 형식이 될 수 있는 계기를 마련한다. 무엇보다 표이예의 원칙에 따라 춤을 기호로 환원시키는 안무가는 세계를 ‘나’의 관점에서 재구조화하는 시각적 주체를 탄생시킴으로써, 정면에서의 관조를 위해 대상화된 2차원적 조형성의 발레를 서양 무용의 지배적인 형식으로 확립시킨다.

라반은 새로운 무용기보법을 고안하고자 자신의 기획을 ‘새로운 안무’라고 일컬으며 안무를 ‘움직임 원리의 서술’이라는 의미로 확립시킨다. 안무가 무엇인지 구체화하는 저작인 『안무』에서 라반은 표이예와 마찬가지로 공간과 움직임의 측면에서 춤의 원칙을 규정한다. 결정체 내부의 ‘주위 공간’과 ‘스케일’과 ‘고리’의 움직임으로 구조화된 춤은 ‘3차원적 조형성’으로 나타나며, 이는 라반의 시대 안무를 가능케하는 전제이자 안무 개념이 무용기보법을 통해 형성되는 조건이다. 20세기 초반 발레의 억압적 규율로부터 벗어난 새로운 춤 운동의 선두에 섰던 라반은 독일 ‘표현주의 무용’의 선구자이며, 미국의 ‘모던 댄스’는 그의 이론과 원칙을 자양분 삼아 출현한다. 모던 댄스가 흡수한 것은 라반의 표현주의적 이념만이 아니다. 춤과 노동이 근본적으로 동일하다는 전제하에, 라반은 안무를 진보의 원리에 입각한 근대성의 이데올로기와 결부시켜 새로운 춤 운동의 중심에 운동적 주체를 위치시킨다. 끊임없이 움직일 것을 윤리로서 강요하는 라반의 명령에 따라 운동적 주체는 오직 움직임의 원리를 찾아내고 그것의 스펙터클을 드러내고자 하는 욕망만을 추구한다.

1960년대의 이른바 ‘포스트모던 댄스’ 세대에 이르러 움직임은 춤의 존재론적 본질로 부상하게 되며, 이에 따라 필연적으로 움직임을 구성하는 방식 그 자체만을 강조하기 위한 개념이 ‘안무’라는 이름으로 출현한다. 포스트모던 댄스 예술가들은 과거 안무로부터 규정되어왔던 춤의 규정성, 즉 공간과 움직임의 측면에서 규정된 원칙에 다각적으로 접근하는 실험을 전개한다. 더 이상 조형성에 귀속되지 않은 춤이 무대에 등장하게 되면서 안무와 무용기보법의 관계에 균열이 가해지기 시작한다. 한편으로 그들은 극장 공간에서 벗어나 새로운 춤의 공간을 발견하여 춤의 공간을 확장시킬 뿐만 아니라 기존의 극장 공간 속에서도 새로운 가능성을 모색하여 과거 안무가 규정한 공간의 원칙을 무력화한다. 전통적인 춤의 공간을 전복시키는 이들의 실험은 무용수의 공간이란 무엇인지 묻는 동시에, ‘본다는 것’의 의미를 재고하게 함으로써 쾨이예의 안무로부터 탄생한 시각적 주체에 대하여 문제를 제기한다. 다른 한편으로 예술가들은 움직임을 철저하게 단순화시켜 극장 무용의 전통이 끊임없이 강요해왔던 춤의 기교를 제거한다. 수단이 아닌 움직임 자체의 가능성에 주목했던 그들은 사물의 움직임마저도 춤의 자족적인 요소로 다룬다. 부동적인 자세를 취하지도, 유동적으로 움직이지도 않는 이들의 실험은 라반의 안무에서 비롯한 운동적 주체의 명령을 중단시킨다.

주요어 : 안무, 코레오그래피, 무용기보법, 쾨이예, 라반, 포스트모던 댄스  
학 번 : 2012-20080

# 목 차

1. 서론: 안무와 무용기보법의 변증법적 관계 .....	1
2. 2차원적 조형성의 구현: 발레 시기의 안무.....	8
2.1. 움직임의 작성으로서 안무 .....	8
2.2. 쾨이예의 『코레그라피』에 나타난 안무의 원리.....	12
2.3. 2차원적 조형성으로서 무용 .....	18
2.3.1. 부동적 형상으로서 궁정 발레 .....	18
2.3.2. 부동적 형상의 작성을 위한 무용기보법.....	24
3. 3차원적 조형성의 구현: 모던 댄스 시기의 안무.....	30
3.1. 움직임 원리의 서술로서 안무.....	30
3.2. 라반의 『코레오그라피』에 나타난 안무의 원리 .....	36
3.3. 3차원적 조형성으로서 무용 .....	44
3.3.1. 유동적 형상으로서 모던 댄스.....	44
3.3.2. 유동적 형상의 서술을 위한 무용기보법.....	53
4. 조형성의 극복을 위한 시도: 포스트모던 댄스 시기의 안무.....	57
4.1. 움직임의 구성으로서 안무 .....	57
4.2. 안무와 무용기보법의 분리 .....	59
4.3. 조형성의 극복과 몸의 해방으로서 무용 .....	63
4.3.1. 공간과 움직임 실험으로서 포스트모던 댄스 .....	63
4.3.2. 무용기보법의 동시대적 의의와 한계 .....	70
5. 결론: 몸으로서 안무 개념을 향하여.....	76
참고문헌 .....	81
Abstract .....	89

## 그림 목 차

[그림 1] 『코레그라피』를 활용한 무보의 예 .....	14
[그림 2] 『코레그라피』: 다섯 가지 발 포지션 기호 .....	15
[그림 3] 『코레그라피』: 다섯 가지 스텝 기호 .....	16
[그림 4] 『코레그라피』: 동작 테크닉 기호 .....	16
[그림 5] 『코레그라피』: 두르네 기호 .....	17
[그림 6] 『코레그라피』: 규칙적 형상과 불규칙적 형상 .....	17
[그림 7] 브라셀리의 <Alfabeto figurato>, <공작>에서 나타난 드루이드 알파벳.....	20
[그림 8] 블라시스가 제안하는 몸의 이상적 형상 .....	28
[그림 9] 『코레오그라피』: 정팔면체와 정육면체 .....	37
[그림 10] 『코레오그라피』: 수직면, 시상면, 수평면 .....	38
[그림 11] 『코레오그라피』: 결합된 3개의 평면과 정이십면체 .....	39
[그림 12] 『코레오그라피』: A 스케일 .....	40
[그림 13] 『코레오그라피』: B 스케일 .....	41
[그림 14] 『코레오그라피』: 4 고리와 3 고리 .....	42
[그림 15] 『코레오그라피』: 추상 기호 .....	43
[그림 16] 라반이 제작한 정이십면체 구조물 .....	47
[그림 17] 율동대의 공연(1942).....	48
[그림 18] 트리샤 브라운, <벽 위를 걷기>(1971).....	65
[그림 19] 스티브 팩스톤의 접촉 즉흥(1977).....	67
[그림 20] 시몬느 포르티, <시소>(1960) .....	69
[그림 21] 이본느 레이너, <룸 서비스>(1964) .....	69
[그림 22] 라바노테이션을 활용한 무보의 예 .....	72

## 표 목 차

[표 1] 『코레오그라피』: 발레 vs 새로운 무용기보법.....	54
--------------------------------------	----



## 1. 서론: 안무와 무용기보법의 변증법적 관계

안무(choreography)란 오늘날 포괄적 의미에서 “춤을 창작하는 것(making of dance)”으로 정의될 수 있다.<sup>1</sup> 그런데 춤을 창작하기 위해서는 우선적으로 춤에 대한 정의가 선행되어야 하기 때문에 안무는 필연적으로 ‘춤이란 무엇인가’에 대한 사유를 내포한다. 이러한 이유로 안무는 이론과 실천의 영역 모두에서 중요성을 지니고 있는 개념이다. 특히 21세기 무용의 가장 큰 화두는 의심할 바 없이 안무이다. 한편으로 안무의 외연은 동시대의 실험적인 작업들에 의해서 지속적으로 확장되고 있으며, 다른 한편으로는 안무 개념을 사회적·정치적·미학적 맥락에서 재고하는 연구들이 다각적으로 이루어지고 있다.<sup>2</sup>

그렇다면 전통적 의미에서 안무는 어떻게 정의될 수 있는가? 안무의 어원은 ‘춤(choreia, χορεία)’과 ‘쓰기(graphia, γραφία)’의 합성어로서, 라울 오제 피이

---

<sup>1</sup> Jo Butterworth and Liesbeth Wildschut(ed.), *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, Routledge, 2009. p. 1.

<sup>2</sup> 이를 구체적으로 다루고 있는 이론가는 대표적으로 수잔 리 포스터(Susan Leigh Foster), 마크 프랑코(Mark Franko), 랜디 마틴(Randy Martin), 토마스 디프란츠(Thomas DeFrantz), 안드레 레페키(André Lepecki) 등이 있다. 포스터는 안무 개념을 남성성과 여성성의 역할을 구조화시키는 젠더의 작동으로 이해한 바 있다. Susan Leigh Foster, “Choreographies of Gender”, *Signs*, Vol. 24, No. 1, 1998; Susan Leigh Foster, “Choreographies of Protest”, *Theatre Journal*, Vol. 55, No. 3, 2003. 안무와 노동의 관계에 주목하는 프랑코는 안무를 “인간 몸의 움직임의 물질적 잠재력과 한계”를 조직하는 능력으로 해석하고, 결과적으로 안무는 주어진 행동의 사회적이고 정치적인 결과를 재현하는 능력을 지닌다고 주장한다. Mark Franko, *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s*, Wesleyan University Press, 2002. 마틴은 안무를 사회적 질서 안에서 지배적인 고정성에 대항하기 위한 정치적인 힘의 작동으로서 파악하면서 무엇이 정치적인 ‘동원(mobilization)’이 될 수 있는지를 고찰한다. Randy Martin, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Duke University Press, 1998. 디프란츠는 안무를 물질적이고 재현적인 사건들의 중심에 위치시키는데, 여기에는 젠더와 성, 미, 계급 등이 포함된다. Thomas DeFrantz, *Dancing Revelations: Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture*, Oxford University Press, 2004. 마지막으로 레페키는 움직임을 성문화하고자 했던 욕망이 무용기보법을 통해 구현되었으며, 이와 같은 욕망이 멈추지 않는 운동성에 집착해왔던 근대성의 이념과 결부되어 전통적 안무 개념을 형성한다고 주장한다. 그는 동시대 무용 실천에서 전통적 안무가 강요해왔던 운동성이 중단될 수 있는 가능성을 찾는다. André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, 2006. 다른 글에서 레페키는 전통적 안무 개념을 들뢰즈적 의미에서 “포획 장치(apparatus of capture)”로 파악한다. 그는 동시대 안무 개념이 몸의 현존과 몸의 살아있음에 주목함으로써 과거의 안무로부터 벗어난다고 주장한다. André Lepecki, “Choreography as Apparatus of Capture”, *TDR*, Vol. 51, No. 2, 2007.

에가 출판한 무용기보법(dance notation)의 제목으로 처음 사용되었다.<sup>3</sup> 피이에 보다 앞서 ‘춤을 쓴다’는 의미의 용어를 고안하여 무용기보법의 제목으로 채택한 것은 트와노 아르보이다. 그의 『오르케소그라피』는 ‘춤(orchesis, ὄρχησις)’과 ‘쓰기’의 합성어로 이루어진 제목이다.<sup>4</sup> 즉 아르보와 피이에는 춤을 종이에 쓰고자 했던 자신들의 시도를 신조어를 통해 나타내고자 했던 것이다. 실제로 18세기 초반의 프랑스 사전과 19세기 중반의 영국 사전은 안무를 “기호를 통해 춤을 묘사하는 기술”로 정의하고 있다. 또한 오늘날 로베르 불어 사전과 옥스퍼드 영어 사전도 안무의 첫 번째 의미를 “기호를 사용해 춤을 기보한 것”이라고 정의하고 있으며, 두 번째 의미를 “무용 예술”로 정의한다.<sup>5</sup> 이렇듯 안무는 어원적으로나 역사적으로 무용기보법과 불가분의 관계를 맺고 있다. 그렇다면 전통적 의미에서 안무란 무용기보법을 사용하여 춤을 기록하는 모든 행위를 의미하는가? 그리고 어쩌서 오늘날 안무는 무용기보법과 전혀 관련이 없는 의미로 이해되고 있는가? 본고는 이와 같은 질문을 논의의 출발점으로 삼고 안무의 구체적인 의미와 그 개념이 형성될 수 있었던 역사적 과정을 해명함으로써 오늘날까지 중요하게 다루어지고 있는 안무의 개념을 이해하기 위한 토대를 마련하고자 한다.

일반적으로 무용기보법은 춤을 기록하여 보존하기 위한 것으로 이해된다. 벨슨 굿맨과 그레이엄 맥피가 주장하듯이, 무용기보법은 “순간적”이고 일시적인

<sup>3</sup> Raoul-Auger Feuillet, *Choreographie, ou l'art de décrire la Dance*, Chez l'auteur et chez Michel Brunet, 1700. 본고에서는 1706년 영국에서 출판된 존 위버의 번역서를 함께 참고했다. Raoul-Auger Feuillet, *Orchesography, or, The Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures*, John Weaver(trans.), Noverre Press, 2010.

<sup>4</sup> Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Dominique Guéniet, 1589. 본고에서는 다음의 번역본을 참고했다. Thoinot Arbeau, *Orchesography*, Mary Stewart Evans(trans.), Dover Publications, 1967.

<sup>5</sup> 로베르 불어 사전이 제공하는 정보에 따르면 ‘안무’가 최초로 사전에 등재된 것은 1720년 프랑스의 『아카데미 사전(Dictionnaire de l'Académie)』이다. Paul Robert, *Le Robert: Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*, Presses Universitaires de France Paris & Société du nouveau Littré Casablanca Maroc, 1953. 또한 옥스퍼드 영어 사전이 제공하는 정보에 따르면 1847년 출간된 존 크레이그(John Craig)의 영어 사전에서 안무는 “음표로 음악(singing)을 묘사하듯이 기호를 통해 춤을 묘사하는 기술”이라고 정의된다. <http://www.oed.com>.

예술인 춤을 “영원히 소유”하기 위하여 출현한 것이다.<sup>6</sup> 15세기에 최초로 출현한 이래로 오늘날까지 80여 종류가 넘는 체계가 고안된 무용기보법 대부분은 춤을 기록하여 보존하기 위한 목적을 지닌다.<sup>7</sup> 초기의 무용기보법은 단어의 약호를 사용하여 동작을 기록했으며, 이후에 등장한 무용기보법은 정지된 상태의 몸을 그림으로 재현하는 기법을 사용하거나 동작의 지속시간을 강조하기 위하여 음표를 차용했다. 이와 같은 유형의 무용기보법은 춤에 대한 제한적인 정보만을 제공하기 때문에 춤을 보존하는 용도에 그칠 수 밖에 없었다. 또한 대부분의 무용기보법은 그것의 개발자를 제외하고는 보편적으로 사용되지 않았다. 가령 아르보의 『오르케소그라피』 역시 춤을 후대에 전하기 위한 목적으로 집필된 것이다. 스승인 아르보와 그의 제자 사이의 대화로 구성된 『오르케소그라피』에서 제자는 스승의 춤을 보존하여 후대에 전하고, 자기 자신 역시 스승이 부재하더라도 춤을 배우기 위한 방편으로 스승에게 춤을 글로 남길 것을 제안한다.<sup>8</sup>

그런데 무용기보법이 춤의 보존 그 이상의 용도로 사용된 사례가 있다. 그것은 라울 오제 피이에와 루돌프 폰 라반의 무용기보법이다.<sup>9</sup> 피이에의 무용기보법은 단순한 기록의 목적을 넘어 춤을 창작하는 매체였고, 라반의 무용기보법

<sup>6</sup> 굿맨은 예술 작품이 순간적인 것이거나 한 사람에 의해서만 제작할 수 있는 것이 아닐 때, 그 한계를 극복하기 위하여 기보법이 고안된다고 말한다. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Oxford University Press, 1969, pp. 121-122. 유사한 맥락에서 맥피는 고차원적 층위의 예술 형식인 무용을 영원히 소유하기 위해서는 기보법이 필요하다고 주장한다. Graham Mcfee, *Understanding Dance*, Routledge, 1992, p. 96.

<sup>7</sup> 앤 허친슨 게스트에 따르면 서양에서 최초로 출판된 무용기보법은 『좋은 무용수의 기술과 교육(L'art et Instruction de Bien Dancer)』으로서 15세기 프랑스에서 익명의 저자에 의해 출간된 것이다. 비슷한 시기의 『오스트리아의 마가렛의 무용책(The Dance Book of Margaret of Austria)』과 스페인 세르베라(Cervera)에 보관되어 있는 무용기보법은 모두 필사본이다. 초기의 무용기보법 중에서 가장 널리 알려진 것은 아르보의 『오르케소그라피』이며, 모두 스텝의 이름을 축약한 ‘약호’를 사용한다는 점에서 공통점을 지닌다. 게스트는 이러한 기보법의 유형을 “단어 축약형(Words and Word Abbreviations)”으로 분류한다. Ann Hutchinson Guest, *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, Dance Horizons, 1984, pp. 42-48.; *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, Psychology Press, 1998, pp. 1-11. 게스트의 조사에 따르면 오늘날까지의 무용 기보 체계는 총 88 종류이며 가장 최근의 것은 1986년 북한의 우창섭이 고안한 무용기보법이다. Ann Hutchinson Guest, *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, pp. 183-184.

<sup>8</sup> Thoinot Arbeau, 앞의 책, p. 15.

<sup>9</sup> Rudolf von Laban, *Choreographie*, Eugen Diedrichs, 1926.

은 춤뿐만 아니라 움직임 일반의 원리를 분석하는 매체였다. 춤을 보존하기 위하여 춤의 연행 이후에 사용되었던 여타의 무용기보법들과는 달리 쾨이에와 라반의 무용기보법은 춤의 연행 이전에 사용되었다. 이와 같은 특별한 용도에 따른 각 기보 체계의 혁신성 덕택에 쾨이에의 무용기보법은 한 세기 이상 유럽 전역에서 널리 사용되었으며, 라반의 무용기보법은 발전을 거듭한 이후 가장 과학적인 무용 기보 체계라는 평가를 받으면서 현재까지도 사용되고 있다. 흥미로운 것은 라반이 자신의 무용기보법을 처음으로 체계화한 저작의 제목 역시 쾨이에와 마찬가지로 ‘안무’라는 사실이다.

모든 무용기보법을 매체로 하는 춤의 기록이 안무를 의미하는 것은 아니다. 춤을 기억하고 보존하기 위해서 사용하는 것이 무용기보법의 일반적인 용도라면, 안무는 그 이상을 함의하는 개념이기 때문이다. 말하자면 안무 개념의 형성에 기여한 것은 공히 ‘안무’라고 명명된 쾨이에와 라반의 무용기보법이며, 그들에게서 안무란 춤의 연행 이전에 무용기보법을 사용하여 움직임을 창작하거나 분석하는 작업을 가리키는 것이었다. 20세기 중반에 이르러 안무는 움직임을 구성하는 방식만을 지칭하게 되면서 무용기보법과 분리되어 독자적인 개념이 되지만, 그것은 일종의 기획, 즉 무용 공연을 위한 사전 작업을 의미한다는 점에서 전통적인 안무 개념과 공통점을 지닌다.

이와 같은 안무 개념의 역사적 변천 과정에서 특별히 주목해야 할 점은 각각의 안무 개념에 춤에 대한 사유, 즉 ‘춤이란 무엇인가’에 대한 이해가 자리잡고 있다는 점이다. 대부분의 무용기보법이 춤을 기록하기 위한 기보 체계의 측면에만 주안점을 두고 있는 것과는 달리, 쾨이에와 라반의 무용기보법은 춤이 무엇인지 고찰하고 춤의 원칙을 규정한다. 따라서 쾨이에와 라반의 무용기보법에 나타난 춤의 원칙과 그들이 춤을 사유하는 방식을 검토함으로써 안무 개념이 무용기보법을 통해 출현할 수 있었던 조건이 무엇이었는지 밝힐 수 있으며, 이는 안무와 무용기보법이 분리된 바탕을 해명하기 위한 실마리가 될 수 있다.

한편으로 안무 개념과 그 개념의 변화 과정을 서술한 가장 최근의 연구는 수잔 리 포스터에 의해 이루어졌다.<sup>10</sup> 포스터는 무용기보법으로부터 출현한 안무와 무용기보법과 분리된 안무의 역사적 과정에 대하여 언급하지만, 이러한 변화와 예술가들이 춤을 사유하는 방식을 긴밀한 관계로 엮어내지 못한다. 특히

---

<sup>10</sup> Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, 2011.

그녀의 연구에서 안무에 이론적으로 접근하여 그 개념을 구체적으로 확립한 라반은 제외된다. 안드레 레페키는 안무 개념의 기원을 아르보의 무용기보법에서 찾는다.<sup>11</sup> 그는 아르보를 통해 기보법의 기호에 포획된 몸이 끊임없이 움직임을 강요받아왔음을 강조하고, 억압된 몸을 폭로하는 동시대 무용 실천에서 전통적 안무에 저항할 수 있는 힘을 발견하고자 한다. 그러나 레페키의 연구는 동시대 무용 실천이 어떻게 전통적 안무로부터 벗어나고 있는가에 관한 것이며, 여기서 전통적 안무의 개념은 ‘춤을 쓰는 것’이라는 사전적 의미로 단순화된다.

다른 한편으로 무용기보법의 대표적인 연구자는 앤 허친슨 게스트이다. 그녀는 무용기보법의 역사와 유형, 그리고 의의에 대하여 상술한 바 있다.<sup>12</sup> 게스트는 쾨이예와 라반의 무용기보법을 비중있게 다루지만 그녀의 연구는 무용기보법 자체에 관한 것이기 때문에 안무와는 무관하다. 국내의 연구는 두 기보법을 중심으로 다루어졌다. 그러나 쾨이예의 『코레그라피』는 안무가 아닌 기보 체계의 측면과 문화적 배경에서만 연구되었다.<sup>13</sup> 또한 라반에 관한 연구는 그의 기보법의 완성 형태인 ‘라바노테이션’에 한정되어 있으며,<sup>14</sup> 현재까지 영문 및 국문 번역서가 없는 라반의 『코레오그라피』는 국내에서 논의된 바가 없다 해도

<sup>11</sup> Lepecki, 앞의 책.

<sup>12</sup> Ann Hutchinson Guest, *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, Dance Horizons, 1984.; *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, Psychology Press, 1998.; “Notation”, *International Encyclopedia of Dance Volume 4*, Selma Jeanne Cohen(ed.), Oxford University Press, 2004.

<sup>13</sup> 장인주, 「보상-쾨이예 무보법의 도상학적 해석: <The Montaiü>를 중심으로」, 『한국무용기록학회』, 제8호, 2005.; 김수인, 「쾨이예 노테이션의 시대문화적 배경 중 17C 서유럽의 보편언어 추구 움직임에 대한 연구」, 『무용예술학연구』, 제30집, 2010.

<sup>14</sup> 라반은 『코레오그라피』를 출판한 이후 이를 보완하고 발전시켜 『쉬리프트탄츠(Schriftanz)』(1928)라는 완성된 기보법을 출판한다. 그는 자신의 새로운 기보 체계를 쾨이예의 체계와 구분하기 위하여 ‘키네토그래피(Kinetographie)’라고 명명한다. 오늘날 익히 ‘라바노테이션(Labanotation)’으로 알려진 라반의 기보법은 그의 동료였던 게스트가 라반 기보법의 교육과 보급을 위해 1940년 뉴욕 기보법 사무국(New York Dance Natation Bureau)을 설립한 후 ‘키네토그래피’를 더욱 보완하고 발전시켜 라반의 동의 하에 명명한 이름이다. 국내에서 라바노테이션과 라반의 공간 및 움직임 이론을 다룬 대표적인 연구는 다음과 같다. 신상미, 「무용학적 관점에서의 한국춤 움직임 분석 및 방법론 탐색」, 단국대학교 체육학과 박사학위논문, 1997.; 김재리, 「루돌프 라반의 ‘움직임 공간’ 특성에 근거한 안무학적 분석 모형 개발: 공간조화 이론을 중심으로」, 이화여자대학교 무용과 박사학위논문, 2010.; 신상미, 김재리, 『몸과 움직임 읽기: 라반 움직임 분석의 이론과 실제』, 이화여자대학교출판부, 2014.

과언이 아니다.<sup>15</sup> 외국에서도 이를 안무 개념의 관점에서 접근한 연구는 거의 부재한 실정이다.<sup>16</sup>

따라서 본고는 쾨이에의 『코레그라피』와 라반의 『코레오그라피』를 중심으로 안무 개념이 형성된 과정을 당대 춤의 미학적 이데올로기와 더불어 사회·정치적 이데올로기의 맥락에서 고찰하고자 한다. 이를 통해 안무 개념이 무용기보법을 통해 출현할 수 있었던 조건을 해명하고, 안무와 무용기보법의 분리에 춤에 대한 사유의 변화가 밀접하게 연관되어 있음을 밝히고자 한다. 마지막으로 안무와는 무관한 오늘날 무용기보법의 현재적 의의를 고찰하고자 한다.

이러한 논의를 위해 본 논문은 다음과 같이 구성된다. 2장에서는 쾨이에의 무용기보법이 춤을 창작하기 위한 수단으로 사용되었던 맥락을 살펴보고 이로부터 출현한 최초의 안무 개념을 ‘움직임의 작성으로서 안무’라고 정의한다. 쾨이에의 『코레그라피』는 춤을 움직임과 공간의 측면에서 규정한다. 춤에 대한 쾨이에의 이와 같은 사유가 어떻게 나타난 것인지 확인하기 위하여 당대 궁정 발레의 형식과 사회·정치적 배경을 검토한다. 이를 바탕으로 쾨이에의 시대 안무 개념과 무용기보법의 관계를 이루는 전제가 춤의 2차원적 조형성에 있다는 관점을 제시한다.

3장에서는 과거의 안무로부터 벗어나 새로운 안무를 구상하는 라반의 논의를 검토하고 그가 확립한 안무 개념을 ‘움직임 원리의 서술로서 안무’라고 정의한다. 라반은 『코레오그라피』에서 춤을 움직임과 공간의 측면에서 새롭게 이해한다. 그의 시대에는 발레에서 탈피한 새로운 춤의 형식으로서 독일의 ‘표현

---

<sup>15</sup> 김재리는 라반의 안무 이론을 다루는 글에서 『코레오그라피』를 언급하지만 그 내용을 다루지 않는다. 본고는 『코레오그라피』와 이보다 앞서 출판된 라반의 첫 저서인 『무용수의 세계(Die Welt des Tänzers)』(1920)에서부터 안무가 중요한 개념으로 다루어지고 있으며, 이것이 라반 이론 전체의 골조를 이루고 있음에 주목한다. 김재리, 「루돌프 폰 라반과 안무이론의 정초」, 『사라지지 않는 예술, 무용이론을 말하다』, 이화여자대학교 무용학연구서 편, 이화여자대학교출판문화원, 2016.

<sup>16</sup> 제프리 스캇 롱스타프는 『코레오그라피』의 기호 체계를 상세하게 분석한 바 있다. Jeffrey Scott Longstaff, “Translating ‘Vector Symbols’ from Laban’s (1926) *Choreographie*”, *The Twenty-Second Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban, ICKL, 26 July-2 August*, Ohio State University, 2001.; “Rudolf Laban’s Notation Workbook: An Historical Survey of Dance Script Methods from *Choreographie*(1926)”, *The Twenty-Fourth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban, ICKL, 29 July - 4 August*, LABAN Centre, 2005. 베라 말레틱은 『코레오그라피』를 포함해 라반의 전 저작을 토대로 그의 이론을 체계적으로 다룬 바 있다. Vera Maletic, *Body-Space-Expression: The Development of Rudolf Laban’s Movement and Dance Concepts*. Mouton de Gruyter, 1987.

주의 무용'과 미국의 '모던 댄스'가 출현한다. 본고는 표현주의 무용과 모던 댄스의 이념적 뿌리가 라반의 안무 개념에 있음을 논하고, 두 형식의 공통된 특징으로서 춤의 3차원적 조형성이 안무와 무용기보법의 관계를 형성하는 전제가 된다는 사실을 밝힌다.

4장에서는 20세기 중반 이론과 실천의 영역에서 '움직임의 구성'이라는 의미로 사용된 안무 용어가 무용기보법과 분리되어 독자적인 개념으로 나타나게 된 배경을 검토한다. 이를 위해 당대 예술가와 이론가의 저술에서 언급되는 안무의 의미를 분석하고, 1960년대에 출현한 이른바 '포스트모던 댄스'라고 일컬어지는 세대의 춤이 더 이상 조형성에 귀속된 것이 아님을 밝힌다. 이를 위하여 움직임과 공간에 대한 이들의 새로운 해석이 어떻게 안무와 무용기보법의 관계에 균열을 가하는지 구체적으로 검토한다. 마지막으로 안무와 분리된 무용기보법의 현재적 의의를 이론과 실천의 측면에서 살펴보고 아울러 그것의 한계점도 지적하고자 한다.

## 2. 2차원적 조형성의 구현: 발레 시기의 안무

### 2.1. 움직임의 작성으로서 안무

퓌이에는 『코레그라피』의 서문에서 본인 이전에 춤을 기록하고자 한 최초이자 유일한 시도가 『오르케소그라피』였다고 말하면서 아르보에게 “도리를 다해야 한다”고 강조한다.<sup>17</sup> 1706년 퓌이에의 『코레그라피』를 번역하여 영국에서 출판한 위버 역시 서문에서 “우리는 이 기술의 발명에 대한 기여를 그[아르보]에게 돌려야 한다”고 밝히면서 자신의 번역서 제목으로 ‘코레오그래피’ 대신 ‘오케소그래피’를 채택한다.<sup>18</sup> 이렇듯 기호 체계를 활용하여 춤을 쓰고자 했던 퓌이에의 시도가 아르보에게서 영향을 받은 것은 부정할 수 없는 사실이며, 퓌이에가 고안한 춤(choreia)을 쓰는 것(graphia)으로서 ‘안무’라는 합성어 역시 아르보가 고안한 춤(orchesis)을 쓰는 것(graphia)으로서 ‘오르케소그라피’라는 합성어에서 연원한다.<sup>19</sup>

그런데 아르보의 『오르케소그라피』와는 달리 퓌이에의 『코레그라피』는 출판 직후 수차례에 걸쳐 영어 및 독일어로 번역되어 전 유럽으로 확산되었을 뿐

---

<sup>17</sup> Raoul-Auger Feuillet, *Choreographie, ou l'art de décrire la Dance*, n.pgn.

<sup>18</sup> Raoul-Auger Feuillet, *Orchesography, or, The Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures*, John Weaver(trans.), n.pgn.

<sup>19</sup> ‘코레이아’와 ‘오르케시스’는 모두 춤과 관계된 용어이지만 차이가 있다. 플라톤은 『법률』에서 “코레이아는 오르케시스와 노래가 합쳐진 것”이며, 이를 수행하는 집단이 ‘코러스’라고 말한다. 여기서 플라톤은 ‘오르케시스’를 ‘춤’이라는 의미에서 사용한다. 다시 말해 코레이아는 춤과 노래가 합쳐진 것이며 오르케시스는 춤 자체만을 의미한다. 플라톤, 『플라톤의 법률』, 박종현 역, 서광사, pp. 152–153. 아르보와 퓌이에의 시대에 코레이아와 오르케시스 용어에 대한 재발견이 이루어졌다는 사실은 1795년 애덤 스미스(Adam Smith)의 글에서 확인할 수 있다. 그는 이 용어들에 대하여 다음과 같이 정의한다. “[코레이아는] 춤을 추면서 노래를 부르거나, 자신의 음악에 맞춰 춤을 추는 것을 의미한다. [오르케시스는] 노래 없이 춤을 추거나 다른 사람의 음악에 맞춰 춤을 추는 것을 의미한다.” Adam Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, Kessinger Publishing, 2005, p. 434. 20세기에 타타르키비츠는 코레이아가 원래 집단 춤을 뜻하는 ‘코러스’에서 유래된 용어로서 춤이 음악 및 시와 결합되어 하나의 전체를 이루는 것이라고 정의하면서 “삼위일체의 코레이아”라는 질링스키(Zielinski)의 말을 인용한다. 또한 타타르키비츠는 오르케시스가 춤을 의미하며, 극장에서 합창대를 위해 마련된 공간을 뜻하는 ‘오케스트라’가 이로부터 유래한다고 말한다. W. 타타르키비츠, 『미학사 1: 고대미학』, 손효주 역, 미술문화, 2005, pp. 40–45.



만 아니라, 역사적으로도 가장 오랜 시기에 걸쳐 사용되었다.<sup>20</sup> 모리스 고프에 따르면 쾨이에는 『코레그라피』를 출간한 이후 매년 자신이 창작한 춤의 무보집을 출판했으며, 1710년 쾨이에가 사망한 이후에도 그의 제자에 의해 무보집의 출판은 1725년까지 지속되었다. 무보집의 출판과 더불어 쾨이에의 기보 체계는 18세기 영국 등지에서 출판된 다수의 무용기보법 및 무용 서적에 직접적인 영향을 미치면서 무려 한 세기 동안 유럽 전역에서 사용되었다.<sup>21</sup>

이렇듯 쾨이에의 기보법이 당대에 큰 반향을 불러일으킨 이유는 춤을 쓰는 그 체계만의 독특한 방식에 있다. 아르보의 『오르케소그라피』를 포함한 대부분의 무용기보법은 춤의 연행 이후에 그것을 기록하여 보존하기 위하여 춤을 쓴다. 그러나 당대 유명한 무용 마스터(dancing master)<sup>22</sup>이기도 했던 쾨이에의 자신의 기보법을 춤의 연행 이전에 사용하였다. 요컨대 그것은 창작을 위하여 춤을 쓰는 도구였다. 장-노엘 로렌티는 18세기 초반 쾨이에의 기보법이 활발히 사용되었던 당시의 모습을 다음과 같이 묘사한다.

도시의 무용 마스터들은 마치 시험을 보듯이 방 안에서 종이와 글을 쓰는 책상, 계산을 위한 도구들(mathematics case) 등등과 더불어 조용히 있었다. 그들은 연회와 발레를 위한 안무를 구상하는데 그것들은 파리의 아카데미로 발송되어 평가되고 분류되었다. 이러한 과정 이후에야 실제적인 테스트나 실행이 이루어진다.<sup>23</sup>

로렌티의 글에서 묘사되고 있는 무용 마스터들의 행위는 작곡가를 연상시킨다. 그들은 마치 작곡을 하듯이 책상 앞에 앉아 쾨이에의 기보법을 활용하여 춤을 창작했다. 포스터도 언급한 바 있듯이, 쾨이에의 체계를 읽고 쓸 수 있었던 사

<sup>20</sup> 『코레그라피』는 1700년 출판된 이후 1706년 존 위버와 폴 시리스(Paul Siris)의 번역서가 영국에서 출판되었으며 독일어 번역서는 1717년 고트프리트 타우베르트(Gottfried Taubert)에 의해 출판되었다. Ann Hutchinson Guest, *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, p. 64. 『코레그라피』는 당대에 엄청난 영향력을 행사하게 되면서 18세기 디드로(Denis Diderot)와 달랑베르(Jean le Rond d'Alembert)가 출판한 『백과전서(Encyclopédie)』에도 포함되어 상당한 분량으로 설명된 바 있다. Jennifer Homans, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, Random House, 2010, p. 20.

<sup>21</sup> Moira Goff, “The Art of Dancing, Demonstrated by Characters and Figures”: French and English Sources for Court and Theatre Dance, 1700-1750.” *The British Library Journal*, Vol. 21, No. 2, 1995, pp. 206-208.

<sup>22</sup> 무용 마스터 혹은 발레 마스터는 르네상스 시기 유럽 궁정에 소속되어 귀족들에게 춤과 예절을 가르쳤던 직업이다.

<sup>23</sup> Jean-Noel Laurenti, “Feuillet’s Thinking”, Laurence Louppe(ed.), *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*, Brian Holmes(trans.), Dis Voir, 1994, p. 86.

람들은 “춤을 씌으로써 새로운 춤을 고안했으며 자신들의 상상 속에서 그 순서를 연습할 수 있었다.”<sup>24</sup> 『코레그라피』가 이러한 특별한 목적으로 널리 사용될 수 있었던 것은 쾨이에가 서문에서 밝히고 있듯이 사람들이 “쉽게 사용할 수 있도록” 고안된 덕분이며, 이에 따라 새로운 방식의 창작 행위가 보편적으로 이루어질 수 있었다.<sup>25</sup>

과거에는 존재하지 않았던 이 창작 행위는 필연적으로 그 행위를 의미하는 하나의 개념을 출현시킨다. 왜냐하면 춤을 창작하는 행위는 인류의 역사와 함께 지속되어왔지만 쾨이에의 시대에 춤의 창작은 ‘쓰기’와 결합된 새로운 행위이기 때문이다. 따라서 그 행위에는 코레그라피라는 이름이, 즉 ‘안무’라는 이름이 부여되었다.<sup>26</sup> 주목해야 할 것은 작곡이 음표를 종이 위에 작성하는 행위를 통해 음악을 창작하듯이, 최초의 안무는 기호를 종이 위에 작성함으로써 춤을 창작한다. 이렇듯 ‘작성(作成)’이란 ‘쓰는 것’ 뿐만 아니라 ‘만들어내는 것’의 함의를 동시에 지니기에, 쾨이에의 시대에 출현한 최초의 안무 개념은 ‘움직임의 작성으로서 안무’라고 명명할 수 있을 것이다.

작곡 개념이 그 작곡의 주체, 즉 작곡가 개념과 함께 나타났듯이 작성으로서 안무 개념은 ‘안무가’ 개념과 더불어 출현했다. 포스터에 따르면 당대의 무용마스터들은 쾨이에의 체계를 활용하여 춤을 기보한 페이지 각각에 자신들의 이름을 기록했는데, 이는 ‘저자’로서 안무가의 탄생을 공표하는 것이었다.<sup>27</sup>

그런데 음악의 기보 혹은 악보를 작곡의 매체로 사용하는 것은 일반적인 상식과는 달리 인류의 음악 관습에서 오히려 ‘예외적인 행위’이다. 크리스토퍼 스몰에 따르면 기보의 역할은 본래적으로 “기억의 불완전성에서 벗어날 수 있도록 기억을 대신”하고 “시간적·공간적으로 떨어져 있는 사람들이 그 소리들을 연주할 수 있게” 하는 것이다.<sup>28</sup> 스몰이 주장하는 기보의 일반적 역할은 대부분

<sup>24</sup> Susan Leigh Foster, 앞의 책, p. 34.

<sup>25</sup> Raoul-Auger Feuillet, *Choreographie, ou l'art de décrire la Dance*, n.pgn.

<sup>26</sup> 포스터에 따르면 위버가 쾨이에의 <코레그라피>를 번역하여 영국에 소개한 것을 계기로, 영어권에서 ‘안무’라는 용어는 춤을 기보하는 행위를 언급하기 위하여 18세기 후반부터 사용되기 시작했다. Susan Leigh Foster, 앞의 책, p. 17. 앞서 5번 각주에서도 설명했듯이 안무 용어에 대한 최초의 사전적 정의는 ‘기호를 통해 춤을 묘사하는 기술’이다. 그러나 이는 안무의 어원상의 의미에 불과하다. 쾨이에의 기보법을 통해 최초로 출현한 안무 개념의 핵심은 ‘창작’으로서 춤을 기보하는 행위에 있다.

<sup>27</sup> Susan Leigh Foster, “Choreographies and Choreographers”, Susan Leigh Foster(ed.), *Worlding Dance*, Palgrave Macmillan UK, 2009, p. 105.

<sup>28</sup> 크리스토퍼 스몰, 『뮤지킹: 음악하기』, 조선우, 최유준 역, 효형출판, 2004, p. 238.

의 무용기보법이 지닌 역할과 일치한다. 앞서 살펴보았듯이 아르보 역시 사라지는 춤을 기억하기 위하여, 그리고 이를 후대에 전하기 위하여 그것을 기록했다.

스몰은 기보의 두 가지 역할 외에 세 번째 예외적인 역할에 주목한다. 그것은 “작곡 행위의 매체로서의 기능”으로, 스몰은 음악이 실제로 연주되기 이전에 작곡가의 침묵과 상상 속에서 완성되는 작곡은 서양 문화에서만 발견할 수 있는 전통이라고 주장한다.<sup>29</sup> 기보를 통한 작곡 행위는 작곡과 연주의 과정을 구분시킴으로써 참여자들 사이의 탈위계적이었던 권력 관계를 변화시키며, 결과적으로 “작곡가에게 권력을 집중시켜 연주자들에게 무엇을 할 것인지를 명령”하게 한다.<sup>30</sup>

작곡가에게 권력을 부여하는 작곡 행위와 마찬가지로, 작성으로서 안무 행위는 안무가에게 춤을 추는 방식을 지시하는 권력을 부여했다. 피이에게 매 년 출간한 춤 모음집은 마치 유행하는 패션 스타일을 소개하는 잡지처럼 가장 최신의 춤을 소개하는 역할을 수행했다. 이를 읽을 수 있었던 무용 마스터들은 춤을 가르치기 위한 새로운 소재를 수시로 제공받으면서 선생으로서의 지위를 강화시켜 나갔다.<sup>31</sup> 더 나아가 피이에의 기보법을 활용하여 춤을 작성할 수 있었던 안무가들은 무용수들이 재현해야 할 원본으로서의 춤을 지시하고 명령할 수 있게 되었다.

물론 피이에의 기보법을 통해 안무 개념이 확립되기 이전에도 무용 마스터들은 춤을 창작하고 이를 제자들에게 가르쳤다. 그러나 피이에의 기보법만큼 춤의 요소들을 규정하고 세분화하여 이를 명시적으로 제시했던 사례는 전무하다. 아르보의 『오르케소그라피』에서 춤을 추는 방식은 스승과 제자의 대화를 통해, 그리고 주어진 주제에 대한 공동의 탐구를 통해 얻어지는 것이다. 아르보가 강조하는 것은 춤을 구성하는 명확한 원칙이 아니라 춤을 출 때 갖추어야 할 태도와 예절, 그리고 무용수들 사이에서 이루어지는 교류 및 음악가와 무용

<sup>29</sup> 크리스토퍼 스몰, 같은 곳.

<sup>30</sup> 크리스토퍼 스몰, 위의 책, p. 241. 스몰에 따르면 오늘날 위대한 작곡가로 일컬어지는 모차르트나 베토벤도 작곡이나 연주를 하는 데 전적으로 악보에 의존하지 않았다. 20세기 초반까지도 훌륭한 음악가를 판단하는 기준은 악보에 의존하지 않고 즉흥적으로 연주를 해낼 수 있는 능력에 있었다. 작곡, 연습, 연주가 하나의 통일된 과정이자 전체를 이루었던 관습이 무너지고 악보에 집착함으로써 ‘정격성(authenticity)’을 추구하기 시작한 것은 20세기 중반부터이다.

<sup>31</sup> Susan Leigh Foster, 앞의 책, p. 18.

수 사이의 상호작용이다.<sup>32</sup> 그러나 춤을 추기 위한 명중한 원칙을 지시하는 피이예의 명령 속에는 아르보의 가르침에서 발견할 수 있었던 창작자와 무용수의 소통과 무용수의 주관이 개입되지 않으며, 오직 중립적인 몸과 움직임에 위한 절대적인 원칙만이 남는다. 작성으로서 안무 개념의 출현과 함께 춤은 그 철저한 원칙에 포섭된다.

## 2.2. 피이예의 『코레그라피』에 나타난 안무의 원리

피이예는 공간과 움직임의 두 가지 측면에서 춤의 원칙을 확립한다. 『코레그라피』에서 이러한 원칙이 어떻게 나타나는지 살펴보기 이전에, 먼저 작성으로서 안무 행위와 공간의 밀접한 관계에 대하여 한 가지 시사점을 제공해주는 사례를 검토하고자 한다. 그것은 존 에섹스(John Essex)의 『무용의 더 나은 발전을 위하여, 코로그래피 논문(For the Further Improvement of Dancing, A Treatise of Chorography)』(1710)이라는 책이다. 이 책은 피이예가 영국의 한 지방에서 시작되어 전 유럽으로 확산된 ‘컨트리 댄스(country dance)’를 기보하여 출간한 『콩트르당스 모음집(Recueil de Contredances)』(1706)의 번역서이다. 그런데 이상하게도 에섹스가 번역서의 제목으로 사용한 단어는 오케소그래피도, 코레오그래피도 아닌 ‘코로그래피’이다. 더욱 의문스러운 것은 이것이 그가 새로 만들어 낸 신조어가 아니라 당대에 ‘지도 제작’이라는 의미로 이미 사용되고 있었던 용어라는 사실이다.<sup>33</sup>

‘장소(khōros, χώρος)의 쓰기’를 의미하는 코로그래피는 고대 그리스의 천문학자이자 지리학자인 프톨레마이오스가 『지리학(Geography)』에서 지오그래피(geography)와 구분하여 정의내린 단어이다. 그에 따르면 지도 제작의 방식으로

<sup>32</sup> 예컨대 아르보는 춤을 출 때 갖추어야 할 예절을 다음과 같이 서술한다. “[...] 사람들 틈에서 춤을 출 때, 스텝이 잘 되었든 아니든 상관없이 다리 쪽을 보지 말아라. 머리와 몸을 항상 곳곳이 세우고 침착함이 드러나도록 해라. 침을 뱉거나 코를 푸는 것을 삼가고, 만일 필요하다면 머리를 멀리 돌리고 적당한 흰 손수건을 사용하도록 해라. 낮고 겸손한 목소리로 상냥하게 대화를 나누고 양손은 옆으로 가지런히 두되 힘없이 늘어뜨리거나 너무 강하게 움직이면 안된다.” Thoinot Arbeau, 앞의 책, pp. 118–119.

<sup>33</sup> 영어의 역사에서 가장 영향력 있는 사전으로 평가받고 있는 사무엘 존스톤의 사전은 1755년에 출판되었는데, 이에 따르면 ‘코로그래피’는 “특정 지역을 묘사하는 기술이나 실천”을 의미하며, ‘코로그래퍼(chorographer)’는 “특정 지역이나 지방을 기술하는 사람”을 의미한다. Samuel Johnson, *A Dictionary of the English Language*, consortium, 1755.

서 지오그래피란 만이나 큰 도시 등 세계 전체의 “포괄적인” 특징을 그림을 통해 “모방”하는 것이며, 코로그래피란 항구나 마을 등 “개별적인” 세계의 부분들에 대한 이미지와 소리의 인상을 “묘사”하는 것이다.<sup>34</sup> 『지리학』이 르네상스 시기에 재발견됨에 따라 지오그래피와 코로그래피는 지도 제작을 뜻하는 용어로 보편적으로 사용되기 시작한다. 이 시기에 알베르티(Leon Battista Alberti)는 건축이 수학적 지식을 사용해 건물의 구조를 조화시키는 반면 회화는 시각적 세계를 재현하는데 그 목적이 있다고 주장한 바 있는데, 루시아 누티는 알베르티가 정립한 건축과 회화의 관계를 지오그래피와 코로그래피의 관계로 해석한다.<sup>35</sup> 즉 지오그래피는 건축처럼 세계 전체에 대한 일반적인 관점을 통해 양적으로 지도를 제작하는 개념인 반면, 코로그래피는 회화처럼 세계의 한 부분에 대한 질적인 인상을 시각적으로 드러내는 개념으로 이해할 수 있다. 르네상스 시대의 코로그래퍼(chorographer)들은 단지 시각적 특질의 유사성을 기록하는 대신, 그것을 해석의 대상으로 삼고 “이미지를 구상해내는 행위를 통해 고유한 시각적 공간의 질감을 창조”해내고자 했던 것이다.<sup>36</sup>

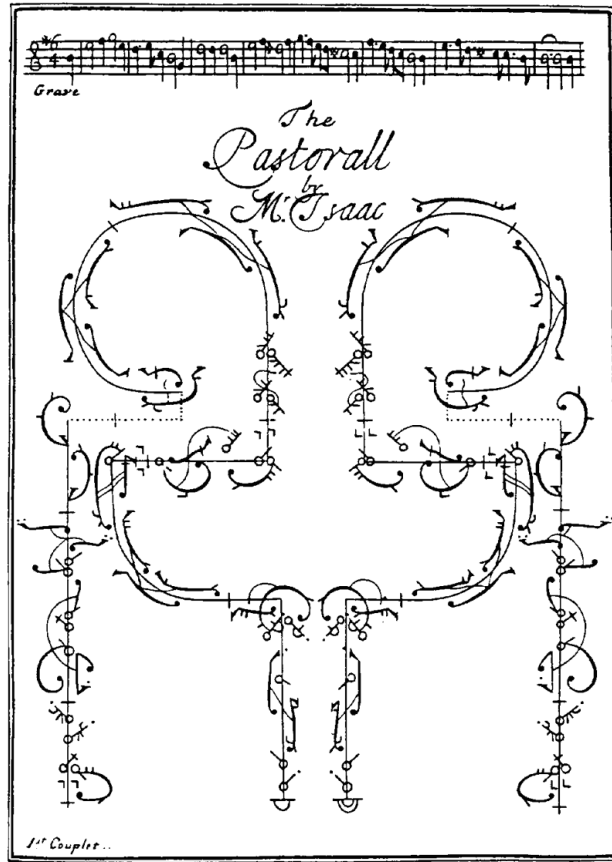
이제 에섹스가 안무와 코로그래피를 동일시한 이유를 알 수 있다. 이미지를 구상하고 창조하는 코로그래피 행위가 지도를 만들듯이, 춤의 이미지를 구상하고 창조하는 안무 행위 역시 지도를 작성한다.

---

<sup>34</sup> J. Lennart Berggren, Alexander Jones(ed.), *Ptolemy's Geography: An Annotated Translation of the Theoretical Chapters*, Princeton University Press, 2000, pp. 57-58.

<sup>35</sup> Lucia Nuti, “Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance”, Denis Cosgrove(ed.), *Mappings, Reaktion Books*, 1999, p. 91.

<sup>36</sup> Lucia Nuti, 위의 책, p. 96.



[그림 1: 『코레그라피』를 활용한 무보의 예]<sup>37</sup>

퓌이에의 기보법을 통한 안무의 결과물은 과연 에섹스가 안무 행위를 ‘코로 그래피’라고 판단했을만큼 지도의 형태와 닮아 있다. 이처럼 퓌이에의 『코레그라피』는 우선적으로 무용수가 이동하는 공간상의 진로와 위치를 기록하는 데 주안점을 둔 체계이다.<sup>38</sup> 퓌이에는 『코레그라피』에서 춤의 공간을 ‘사각형’과 ‘선’으로 규정한다. 직사각형으로 구조화된 무보의 페이지 각각은 “홀(salle) 혹은 무대(theatre)” 전체를 나타내며, 직사각형 내부의 빈 공간을 채우는 선은

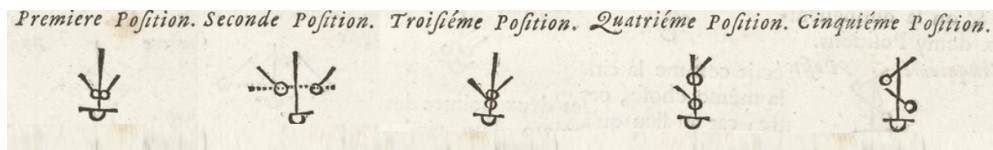
<sup>37</sup> Ann Hutchinson Guest, 앞의 책, p. 63.

<sup>38</sup> 게스트는 17세기 궁정 춤의 진로를 묘사한 무용기보법들을 “진로 그리기(Track Drawings)” 유형으로 분류한다. 이 유형에 속하는 기보법에는 퓌이에의 기보법 외에도 1688년경 앙드레 로린(André Lorin)의 『콩트르당스 교본(Livre de Contredance)』과 1720년 란드린(Landrin)의 『자마йка와 당딜르(La Jamaïque et la Dandilly)』 등이 있다. Ann Hutchinson Guest, *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, pp. 12-27.

무용수가 이동해야 할 “진로(chemin)”를 지시한다.<sup>39)</sup>

『코레그라피』에서 춤의 공간적 측면이 사각형과 선으로 규정된다면 춤의 두 번째 측면, 즉 움직임의 측면은 다음과 같은 11가지 요소로 규정된다. 포지션(발의 위치, Positions), 스텝(발의 동작, Pas), 플리에(무릎 구부리기, Plié), 엘르베(무릎 펴기, Elevé), 소떼(뛰어오르기, Sauté), 까브리올레(뛰어오르면서 양발 부딪치기, Capriolle), 퐁베(무릎을 한 발에 이동시켜 하강하기(Tombé), 글리세(미끄러지듯 발을 밀어내기, Glissé), 투르네(돌기, Tourné), 박자(Cadence), 형상(Figures).<sup>40)</sup> 이와 같은 요소들은 피에가 고안한 기호로 나타나는데, 『코레그라피』는 기호를 사용한 최초의 무용기보법이다.

발의 위치를 규정한 ‘포지션’은 호먼스의 말을 빌리자면 발레의 “장음계이자 원색”으로서, 예법을 준수하는 사교춤에서 전문화된 극장 예술로서 발레로의 도약은 이로부터 비롯된 것이다.<sup>41)</sup> 이른바 ‘턴아웃(turn out)’ 포지션이라고 일컬어지는 발레의 기본 자세는 뒤꿈치를 맞대고 선 상태에서 고관절을 바깥으로 회전시켜 두 발이 완전한 일직선이 되도록 하는 것인데, 이 자세가 최초로 확립된 『코레그라피』에서는 발 끝의 방향이 각각 45도 가량 벌어진 것으로 묘사되고 있다.



[그림 2: 『코레그라피』: 다섯 가지 발 포지션 기호]<sup>42)</sup>

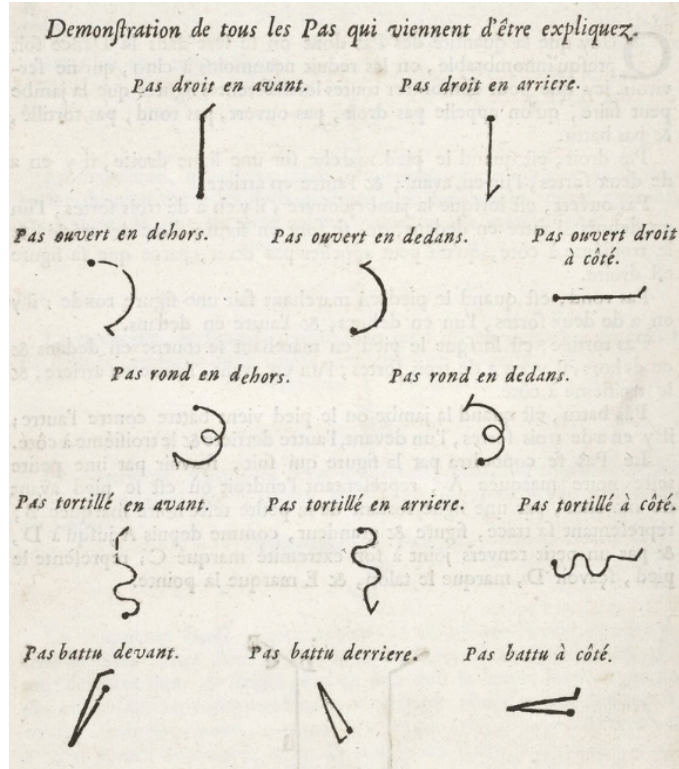
각각의 포지션에서부터 시작하는 ‘스텝’은 각 발을 내딛는 형태에 따라 직선 스텝(pas droit), 열린 스텝(pas ouvert), 원형 스텝(pas rond), 물결 스텝(pas tortillé), 양발이 부딪치는 스텝(pas battu)의 다섯 가지로 구성된다.

<sup>39)</sup> Raoul-Auger Feuillet, *Choreographie, ou l'art de décrire la Dance*, p. 4.

<sup>40)</sup> Raoul-Auger Feuillet, 위의 책, p. 2.

<sup>41)</sup> Jennifer Homans, 위의 책, p. 23.

<sup>42)</sup> Raoul-Auger Feuillet, 위의 책, p. 7. ‘ㄷ’ 기호는 무용수가 춤을 시작하는 위치와 몸의 방향 뿐만 아니라 성별도 지시한다. 가령 [그림 1]의 기호에서 반원이 한겹인 것은 남성, 두겹인 것은 여성을 의미한다. ‘ㄴ’ 기호는 발 뒤꿈치와 발끝의 방향을 형상화한 기호이다. 두 번째 포지션에서의 점선은 양 발의 뒤꿈치가 정확한 일직선 상에 위치해야 함을 지시한다.



[그림 3: 『코레그라피』: 다섯 가지 스텝 기호]<sup>43</sup>

‘쁠리에, 엘르베, 소떼, 까브리올레, 똥베, 글리세, 뚜르네’는 춤의 동작을 규정한 것으로서 이 요소들은 이후 극장 발레의 가장 기본적인 테크닉으로 확립된다. 주목할만한 것은 뚜르네를 제외한 동작 테크닉들을 지시하는 기호는 앞서 포지션이나 스텝 기호처럼 그 외관상의 형태를 시각적으로 묘사한 것이 아니라 습득해야만 알 수 있는 완전한 ‘추상 기호’로서 나타난다는 점이다.

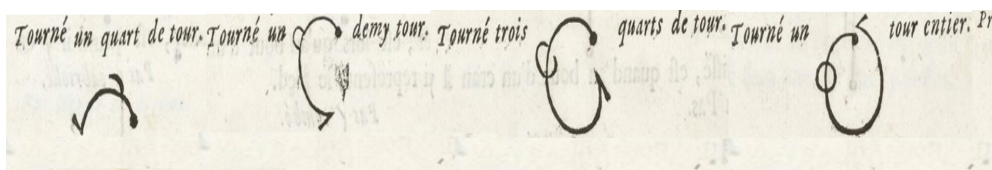


[그림 4: 『코레그라피』: 동작 테크닉 기호]<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Raoul-Auger Feuillet, 위의 책, p. 10.

<sup>44</sup> Raoul-Auger Feuillet, 위의 책, p. 11.

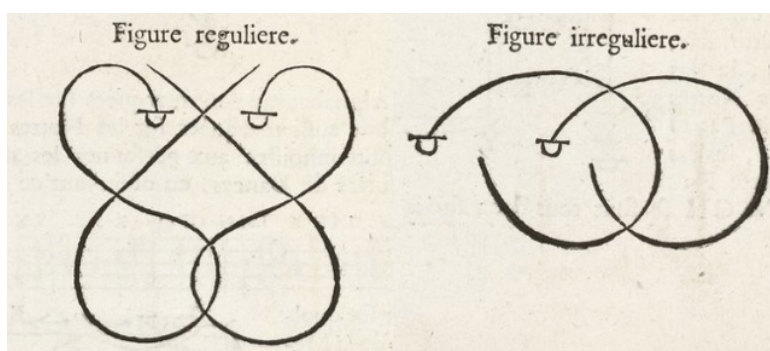




[그림 5: 『코레그라피』: 뚜르네 기호]<sup>45</sup>

‘박자’는 모든 움직임을 음악에 일치시키기 위한 원칙이다. [그림 1]에서 관찰할 수 있듯이 선은 마디로 분할되는데 이는 무보의 상단에 위치한 악보의 각 마디에 일치함으로써 움직임의 박자와 타이밍을 지시한다.<sup>46</sup>

퓌이에가 규정한 마지막 원칙은 춤의 진로가 최종적으로 만들어내는 ‘형상’이다. 그는 진로가 두 가지 목적에 따라 그려진다고 말하는데, 첫 번째는 “스텝과 포지션을 쓰기 위해서”이며 두 번째는 “춤의 형상을 관찰하기 위해서”이다.<sup>47</sup> 즉 진로는 동작 기호를 위치시키기 위한 밑그림이자 춤의 형상 전체를 보여주는 그림 자체이기도 한 것이다. 퓌이에에 따르면 춤의 지도를 만들어내는 형상은 두 무용수의 진로가 대칭을 이루는 ‘규칙적 형상’이거나 두 무용수가 함께 움직임으로써 균형을 이루는 ‘불규칙적 형상’으로 구성되어야 한다. 그런데 퓌이에가 제시한 아래의 예에서 알 수 있듯이 형상은 규칙적이든 불규칙적이든 모두 대칭과 균형의 원리에 따른 조화로운 양상을 드러낸다.



[그림 6: 『코레그라피』: 규칙적 형상과 불규칙적 형상]<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Raoul-Augur Feuillet, 위의 책, p. 12. 좌측부터 1/4 턴, 1/2 턴, 3/4 턴, 한 바퀴 턴을 나타낸다.

<sup>46</sup> Raoul-Augur Feuillet, 위의 책, p. 87.

<sup>47</sup> Raoul-Augur Feuillet, 위의 책, p. 94.

<sup>48</sup> Raoul-Augur Feuillet, 위의 책, p. 92.

사각형과 선으로 규정된 공간은 움직임을 위한 11가지 요소의 바탕을 이루며, 공간과 움직임의 기호가 결합됨으로써 나타나는 조화로운 형상은 작성으로서 안무 행위의 최종적 목적이다. 여기서 사각형과 선을 통해 규정된 공간을 ‘평면 공간’으로 정의할 수 있듯이 움직임의 요소들 역시 수직과 수평으로 구조화된 ‘평면 운동’으로 정의할 수 있다. 가령 포지션은 정면에서의 시선을 위해 몸을 고정된 위치에서 평면화시킨다. 또한 스텝, 글리세, 똥베, 뚜르네는 수평 방향으로의 움직임으로, 그리고 뿔리에, 엘르베, 소페, 까브리올레는 수직 방향으로의 움직임으로 나타난다. 이와 같은 움직임의 요소를 수행해야 하는 몸 역시 수직과 수평으로 구조화된다. 진로의 선을 따라 좌측과 우측에 위치한 움직임 기호들은 몸을 수직선으로 분할하여 움직임을 몸의 좌우 어느 쪽이 수행해야 할지를 지시하며, 상체의 움직임과 하체의 움직임을 각각 지시하는 기호는 몸을 수평선으로 분할한다.<sup>49</sup>

지도가 세계를 평면화시킨 결과물로 나타나듯이 안무는 춤을 평면적인 것으로 작성한다. 주지하다시피 평면화의 대상이 되는 것은 공간과 움직임이다. 피이에는 『코레그라피』에서 춤을 이 두 가지 측면에서 규정함으로써 춤을 추는 방식을 완전히 새로운 층위에서 체계화시킨 최초의 안무가이다. 평면적인 것으로 작성된 춤이 최종적으로 조화로운 형상을 현시해야 하듯이, 수직과 수평의 기하학적 격자 속으로 소환된 몸 역시 조화의 원칙에 따라 균형을 유지해야 한다. 피이에는 무용사적 발명이라고 할 수 있는 포지션은 “움직임의 황금률”을 정의함으로써 몸이 “언제나 절제되고 균형잡히도록 보장”하며, 무용수에게 요구되는 기술이란 수직과 수평의 측면에서 지시되는 동시적인 움직임을 명확한 규칙에 따라 “조화시키는 문제”이다.<sup>50</sup>

## 2.3. 2차원적 조형성으로서 무용

### 2.3.1. 부동적 형상으로서 궁정 발레

<sup>49</sup> 피이제가 제시한 11가지 요소에 상체의 움직임은 포함되어 있지 않지만, 그는 『코레그라피』의 후반부에서 손을 잡거나 놓는 움직임을 지시하는 기호와 팔의 자세 및 팔의 회전을 지시하는 기호를 설명한다. Raoul-Auger Feuillet, 위의 책, pp. 96-99.

<sup>50</sup> Jennifer Homans, 앞의 책, pp. 23-25.

『코레그라피』에서 피에가 조화로운 형상을 강조한 이유는, 그것이 당대 궁정 발레의 미학적 이데올로기였기 때문이다. 최초의 궁정 발레는 춤과 드라마, 음악이 결합된 혼종적 장르로서 출현했다. 이를 탄생시킨 것은 1570년 샤를 9세가 설립한 시와 음악 아카데미(Académie de Poésie et de Musique)의 회원들이었는데, 이들은 신플라톤주의의 영향을 받아 파편화되고 무질서한 정치적인 삶의 표면 아래에 성스러운 조화와 질서가 있다고 믿었다.<sup>51</sup> 이 조화와 질서를 표면 위로 드러내기 위하여 그들은 춤과 음악, 시를 조화롭게 결합시켜 균형이 잡힌 전체로서 완전히 새로운 종류의 스펙터클을 창조하고자 했다. 그 결과 탄생한 것이 최초의 궁정 발레인 <왕비의 발레 코미크(*Ballet comique de la Reine*)>이다. 1581년 창작된 이 궁정 발레에서 시의 운문은 음악의 리듬에 맞춰지고 춤은 운문과 음악의 길이에 정확하게 일치하기 때문에 “춤과 텍스트, 음악은 진정으로 조화를 이루었다고 말할 수 있다.”<sup>52</sup> <왕비의 발레 코미크>를 창작한 보즈아이유는 “여러 악기들의 다양한 조화로운 아래에서 여러 사람들을 기하학적으로 혼합”시키고 “음악과 시를 엮은” 자신의 시도를 “비례가 잘 잡힌 몸(un corps bien proportionné)”이라고 일컫는다.<sup>53</sup>

보즈아이유가 주장한 이 몸은 장르 간의 조화를 나타낼 뿐만 아니라 기하학적 춤의 패턴을 만들어내는 조화로운 움직임과 무용수의 몸이 갖추어야 할 조화의 기술 모두를 포함한다고 할 수 있다. <왕비의 발레 코미크>에서 나타난 춤은 18세기까지 궁정 발레의 전형이 된 기하학적 패턴의 양상을 보여준다. 정확하게 계산된 스텝을 통해 나타나는 무용수들의 진로와 위치는 무대 바닥에 원과 삼각형, 사각형 등의 완벽한 “형상(figures)”을 만들어내며, 이러한 도형들은 “수, 기하학, 이성이 우주와 인간의 영혼에 질서를 부여하는 방식”을 보여준다.<sup>54</sup>

춤의 조화로운 형상은 기하학적 도형으로 나타날 뿐만 아니라 문자 텍스트

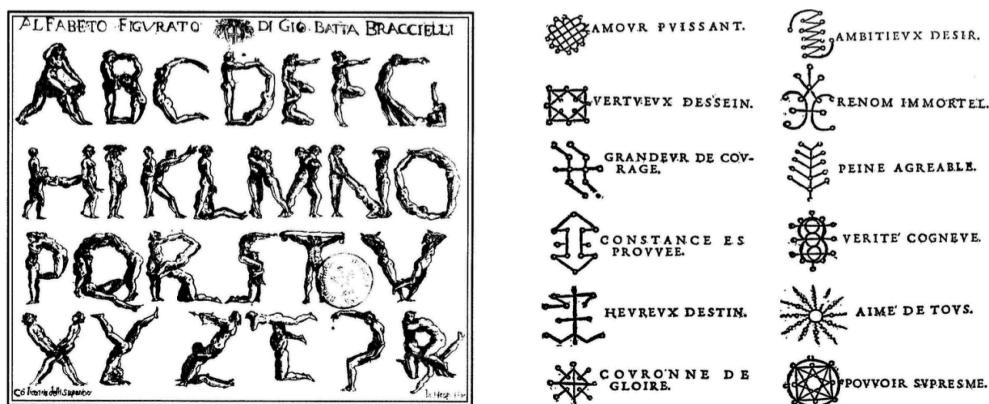
<sup>51</sup> Jennifer Homans, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, Random House, 2010, p. 4.

<sup>52</sup> Mark Franko, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Oxford University Press, 2015, p. 33.

<sup>53</sup> Balthazar de Beaujoyeulx, “Au Leteur”, *Balet Comique de la Royne*, Par Adrian le Roy, Robert Ballard, Mamert Patisson, imprimeurs du roy, 1582, n.pgn.

<sup>54</sup> Jennifer Homans, 앞의 책, p. 8. ‘형상’은 궁정 발레의 가장 핵심적인 특징이다. 프랑코는 “기하학적 춤은 소위 ‘형상’을 광범위하게 이용했다”고 주장하며, 로렌티 역시 궁정 발레에서 “가장 직접적인 것은 형상에 주목하는 것이다”라고 주장한다. Mark Franko, 앞의 책, p. 15.; Jean-Noel Laurenti, 앞의 글, p. 81.

의 재현으로도 나타난다. 가령 1610년 공연된 <공작 방돔의 발레(Le Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme)>라는 작품에서 요정으로 분한 12명의 무용수들은 부동적인 자세를 취함으로써 여자 마법사의 이름인 ‘ALCINE’의 형상을 만들어낸다. 마치 브라셀리(Giovanni Battista Braccelli)의 회화 작품처럼 알파벳을 형상화한 무용수들의 몸은 문자를 재현하기 위한 수단이다. 또한 이 작품의 마지막 장면에서 무용수들은 각자가 점한 공간상의 위치를 통해 도형 형태의 고대 드루이드 알파벳을 형상화한다. 여기서 무용수 개개인의 몸은 상징적 도형을 재현하기 위한 하나의 고정된 ‘점’으로 기능한다.



[그림 7: 브라셀리의 <Alfabeto figurato>, <공작>에서 나타난 드루이드 알파벳]<sup>55</sup>

장르적 구성과 춤의 양상 모두에서 드러나는 조화와 질서는 궁정 발레의 미학적 이데올로기인 동시에 정치적 이데올로기이기도 하다. 당대 궁정 발레의 상연은 왕의 권력을 현시하고 국가의 내부적 갈등을 와해시킴으로써 왕의 통치에 따른 백성들의 조화로운 삶을 드러내는 전략적인 기획이었던 것이다. 예컨대 <왕비의 발레 코미크>는 마법사에게 쫓기고 있는 한 남자가 객석에 앉아 있는 국왕 앙리 3세에게 도움을 요청하는 장면으로 시작한다. 이 순간 국왕은 관객들 앞에 시각적으로 현시되어 실재하는 인물로서 극 내부로 포섭된다. 국왕의 실제적인 존재가 핵심적인 이 작품에서 춤은 그 남자가 국왕의 자비로운 도움을 받는 장면에서 등장한다. 국왕의 은혜를 찬양하는 듯 질서 정연한 형상으로 나타나는 기하학적 패턴의 춤은 ‘조화’로서 백성들의 안위를 드러내며, 더 나

<sup>55</sup> Mark Franko, 위의 책, pp. 17-18.

아가 국왕의 현존과 무용수들의 춤을 동시에 목격하는 관객의 입장에서 그것은 재현과 실재의 ‘조화’이기도 하다.

마크 프랑코는 루돌프 주어 리페(Rudolf zur Lippe)가 ‘세계의 중재자(moderator mundi)’로서의 군주와 그가 ‘평면적인 상태(flat state)’라 부른 것에 기초한 무용의 기하학적 미학 사이의 관계를 언급하면서, 무용수들을 내려다볼 수 있는 위치에 자리한 국왕의 모습에 주목한다.<sup>56</sup> 프로시니엄 무대가 존재하지 않았던 궁정 발레 시기에 춤은 궁전의 넓은 홀에서 수행되었으며, 이에 따라 무용수들이 그려내는 기하학적 패턴과 문자 텍스트를 조망하기 위해 국왕은 객석의 가장 높은 곳에 앉았다. ‘세계의 중재자’로서 국왕에게 흔히 내려다보이는 무대는 그 자체 그의 영토이며 조화로운 형상의 무용수들은 ‘평면적인 상태’에 거주하는 백성들이다. 그리고 궁정 발레의 관객들은 국왕의 통치 아래에서 조화로운 삶을 영위하는 백성들을 목격하는 증인이다.

위에서 내려다보는 시선을 위해 설계된 궁정 발레는 3차원적인 무대와 무용수의 몸을 2차원적인 종이와 점으로 환원시켜 시각적 환영을 창출해낸다. 종이 위 고정된 점들의 관계는 기하학적 패턴과 문자 텍스트를 재현하는데, 하나의 점으로서 무용수의 움직임은 언제나 부동적 형상을 목적으로 삼는다. 다시 말해 궁정 발레의 움직임은 연속적 과정이 아닌 도달해야 하는 하나의 지점이 강조되며, 그 고정된 지점에서의 무용수의 부동적 형상들이 전체적인 패턴과 텍스트를 만들어낸다. 따라서 기하학의 원리에 입각해 설계된 궁정 발레에서 무용수들의 몸은 부동적 형상을 만들어내기 위해 엄격하게 규제된다. 궁정 발레가 등장하기 이전에 궁정에서 행해진 춤은 단지 “우아하게 걷는 행위”에 불과했다.<sup>57</sup> 그러나 궁정 발레의 등장과 함께 무용수의 몸은 규율의 대상이 된다. 알파벳과 점으로서 기능하는 몸은 하나의 기호이며, 이는 국가의 안녕을 드러내기 위한 목적을 위해 개인적인 표현성이 제거된, 억제되고 규제된 중립적인 몸이다. 몸을 규제하려는 이와 같은 열망은 춤을 엄격한 기하학적 원칙에 따라 체계화시키면서 서양 극장 무용 테크닉의 초석을 놓음과 동시에, 춤을 통해 왕권을 강화하고자 했던 루이 14세의 계획에 흡수된다.

1661년 루이 14세가 설립한 왕립 무용 아카데미(Académie Royale de Dance)는 엄격한 무용 교육을 통해 통제되고 훈육된 귀족적인 몸을 양성하기 위한 기

<sup>56</sup> Mark Franko, 위의 책, p. 38.

<sup>57</sup> Jennifer Homans, 앞의 책, p. 8.

관이었다. 다시 말해 이 아카데미는 창의력을 고무시켜 춤을 창작하는 방식을 익히는 곳이 아니라 “움직이기 위하여 어떻게 훈련되어야만 하는지”를 교육하는 곳이었다.<sup>58</sup> <왕립 무용 아카데미의 설립 허가장>에서 루이 14세는 이 기관의 설립 목적을 다음과 같이 설명한다.

몸을 형성하는 데 있어서 가장 올바르고 필수적인 것으로 받아들여져 왔던 춤추기의 기술은, 무기 다루는 법을 비롯한 모든 종류의 훈련을 위한 가장 근본적이고 자연스러운 기초를 제공한다. 따라서 춤은 전시의 군대에서뿐만 아니라 평상시의 발레에서도 우리 귀족과 우리를 접할 영예를 지닌 여타 사람들에게 가장 이롭고 유용한 것이다.<sup>59</sup>

루이 14세에게 “이롭고 유용한” 것으로 평가된 춤은 당대 모든 귀족들을 대상으로 하는 필수적인 과목으로 자리매김한다. 왕에게 순종적이고 겸허한 귀족의 태도를 습득하는 데 활용된 춤은 개인의 “주어진 지위에 적합한 몸의 이미지”를 구축함으로써 귀족 정체성을 견고히 했으며, 궁정 발레는 “전제주의적 몸의 정치”를 더욱 정교하게 구현해냈다.<sup>60</sup>

그런데 루이 14세의 정치적인 기획이 무용사에 지대한 영향을 미친 것은 ‘성문화’를 통한 춤의 체계화에 있다. 루이 14세는 무용 아카데미의 설립에 이어 1674년에 “춤 예술을 알기 쉽게 종이에 써서 만드는 방법을 강구하라”는 명령을 내리는데, 이러한 왕의 지시로부터 탄생하게 된 것이 뫼이외의 『코레그라피』

---

<sup>58</sup> Mark Franko, “The King Crosse-Dressed: Power and Force in Rotal Ballets”, Sara E. Melzer, Kathryn Norberg(ed.), *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth-and Eighteenth-century France*. University of California Press, 1998, p. 68.

<sup>59</sup> *Lettres patentes du roy pour l'etablissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris*, reprinted in *Danseurs et Ballet de l'Opéra de Paris 1671*, p. 27. Susan Leigh Foster, *Choreography Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana University Press, 1996, p. 22.에서 재인용.

<sup>60</sup> Susan Leigh Foster, “Dancing the Body Politic: Manner and Mimesis in Eighteenth-Century Ballet”, Sara E. Melzer, Kathryn Norberg(ed.), *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth-and Eighteenth-century France*. University of California Press, 1998, p. 168.

인 것이다.<sup>61</sup>

퐁이에게 기보의 대상으로 삼은 춤은 전형적인 프랑스 귀족 스타일의 이른바 ‘라 벨 당스(la belle danse, 아름다운 춤)’로서, 이는 무도회와 궁정 발레에서의 춤 모두를 포함하는 솔로 혹은 듀엣이다.<sup>62</sup> 주로 남성에게 의해 수행된 라 벨 당스는 장엄하고 진지한 움직임을 특징으로 하는 예법으로서의 춤이다. 퐁이에의 체계를 통해 무보화된 라 벨 당스는 ‘아름다운’ 귀족적인 몸을 양성하기 위한 교재였다. 그런데 루이 14세가 기보법의 개발을 명령한 것은 몸을 훈육하는 것 그 이상의 목적을 위해서였다. 그 목적이란 자국의 문화를 유럽 전역으로 전파하여 “프랑스적 유럽(l'europe française)”을 이룩하는 것에 있었으며, 『코레그라피』는 문화적 지배를 향한 이와 같은 그의 열망을 실현시킨 결정적인 계기가 되었다.<sup>63</sup>

퐁이에는 이전까지는 존재하지 않았던 춤의 원칙을 확립함으로써 춤의 식민주의적 확장을 가능케 했다. 당대 유럽 춤의 다양한 전통들, 이를테면 영국의 컨트리 댄스와 프랑스의 서쪽 지방의 미뉴에트(minuet), 빠스피에(passepied), 남동쪽 지방의 가보(gavot), 리가동(rigadoon), 스페인의 사라반드(sarabande)와 샤콘(chaconne) 등이 무보화됨으로써 궁정 발레의 형식으로 유행하게 된 사실은,<sup>64</sup> 춤의 다양성과 문화적 차이가 퐁이에의 절대적 원칙에 예속되어 단일화·균질화되었다는 것을 의미한다. 또한 무보 자체가 지닌 책과 종이로서의 전달성은 춤의 식민주의적 팽창에 효과적이었다. 18세기부터 본격적으로 출현하기 시작한 극장 무용으로서 발레가 프랑스를 넘어 유럽 문화권 전체의 전통 무용 형식이 될 수 있었던 이유는 바로 여기에 있다.

---

<sup>61</sup> 이와 같은 루이 14세의 명령에 따라 많은 무용 마스터들이 기보 체계를 개발하고자 했지만, 결국 인정을 받은 것은 피에르 부샹(Pierre Beauchamp)의 체계였다. 그러나 부샹은 이를 출판하기 위한 허가를 받지 못했고, 궁정과 강한 연줄을 가진 퐁이에에 의해 그 체계가 출판되었다. 이에 따라 1704년 부샹은 의회에 소송을 제기했으며, 의회는 퐁이에가 부샹의 체계를 표절한 사실을 인정했다. 그러나 의회는 당시 부샹이 출판 허가를 받지 못했다는 사실을 지적하면서, 부샹을 위해 어떠한 조치도 시행하지 않았다. 덕분에 퐁이에는 『코레그라피』 출판 이후에도 아무런 법적 제지 없이 ‘모음집’을 지속적으로 출판할 수 있었다. 이와 같은 이유로 오늘날 그 체계는 ‘부샹-퐁이에 기보법’이라고 일컬어지기도 한다. Rebecca Harris-Warrick, Carol G. Marsh, *Musical Theatre at the Court of Louis XIV: Le mattiage de la Grosse Cathos*, Cambridge University Press, 1994, p. 84.; Jean-Noel Laurenti, 앞의 책, p. 82.; Jennifer Homans, 앞의 책, p. 19.

<sup>62</sup> Jennifer Homans, 위의 책, p. 19.

<sup>63</sup> Jennifer Homans, 위의 책, p. 19.

<sup>64</sup> Jean-Noel Laurenti, 앞의 책, p. 87.

### 2.3.2. 부동적 형상의 작성을 위한 무용기보법

궁정 발레에서 두드러지는 부동적 형상은 ‘형상’의 어원으로서 ‘figura’의 의미와 맞닿아 있다. ‘figura’는 퀸틸리아누스에 의해 처음 정의된 용어로서 “마치 몸들이 어떤 구조(composition)이든 반드시 어떤 형태(shape)를 지니고 있는 것처럼 사유가 표현되는 모든 형식”을 뜻하는데, 여기서의 몸은 동작이 아니라 정지된 상태라는 점이 강조된다.<sup>65</sup> 에리히 아우어바흐가 “형상의 본래적 의미는 조형적 형식(plastic form)”이라고 주장한 이유는 이처럼 형상이 몸의 부동적 자세를 함의하고 있기 때문이다.<sup>66</sup> 형상 그 자체가 조형성을 의미하듯이, 궁정 발레의 형상은 조형성으로 나타나며 『코레그라피』는 바로 이러한 조형성을 작성하기 위한 체계이다. 그런데 그 조형성은 평면적 공간과 움직임을 통해 나타나는 바, 따라서 그것은 평면적 조형성, 즉 ‘2차원적 조형성’이라고 할 수 있다. 안무 개념이 무용기보법을 통해 형성될 수 있는 조건은, 다시 말해 작성으로서 안무의 전제가 되는 것은 2차원적 조형성이다.<sup>67</sup>

그런데 궁정 발레가 마치 종이 위의 도형이나 텍스트를 보는 것과 같은 착각을 불러일으킨다고 하더라도, 그것은 어디까지나 시각적인 환영에 불과한 것이다. 2차원적인 것으로 보이기 위한 무용수의 움직임과 무대 공간은 실제로는 3차원적이기 때문이다. 그러나 피에의 기보법은 3차원적 궁정 홀의 무대와 기하학적 도형으로서 춤을 실재하는 종이 위의 2차원적 사각형과 선, 기호로 환

<sup>65</sup> Quintilian, *The Institutio Oratoria of Quintilian*, Harvard University Press, 1976, p. 353. Mark Franko, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, p. 16.에서 재인용.

<sup>66</sup> Erich Auerbach, *Scene from the Drama of European Literature*, University of Minnesota Press, 1984, p. 11. ‘형상’의 어원적 역사를 분석한 아우어바흐에 따르면, ‘figura’는 고대 로마의 극작가인 티렌스(Terence)의 <무기력한 사내(Eunuchus)>(BC 161)에서 “평범하지 않은 얼굴(nova figura oris)”이라는 표현 속에서 처음으로 등장한 용어이다. 또한 기원전 1세기 바로(Varro)에 의해 “외관상의 모습”이나 “윤곽(outline)”이라는 의미로 사용될 때까지 figura는 조형적 형식이라는 의미가 강했다. 이후 figura는 바로에 의해 문법적인 영역에 적용되면서 수하학으로서 의미를 지니게 된다. 퀸틸리아누스에게 figura를 몸과 수하학의 관계로 정의한다.

<sup>67</sup> 흥미로운 사실은 루이 13세의 시대에 비-조형성을 강조했던 춤의 형식이 존재했으며, 그 춤은 국왕의 권력을 풍자하는 데 목적이 있었다는 점이다. ‘벌레스크 발레(burlesque ballet)’라고 일컬어지는 이 춤은 궁정 발레의 뚜렷한 특징이었던 2차원적 조형성과는 정반대의 경향을 추구했다. 예컨대 벌레스크 발레는 조화와는 거리가 먼 그로테스크한 의상, 몸을 비틀면서 바닥으로 떨어지거나 공중을 향해 치솟는 등 예측할 수 없는 움직임을 특징으로 한다. 프랑코는 아카데미와 기보법을 통해 왕권을 확립시키려 했던 루이 14세의 숨은 의도가 이와 같은 왕권 풍자적인 벌레스크 발레를 억제하는 데 있었다고 해석한다. Mark Franko, 앞의 책, pp. 68-69.



원시킨다. 따라서 피에의 원칙에 따라 춤을 종이 위에 고정시키는 안무가는 무용사에 ‘주체’의 탄생을 알린다. 주체로서 세계를 ‘나’의 관점에서 바라보는 안무가의 눈은 모든 것의 중심에 위치하며, 기보법을 통해 재현된 춤은 응시하는 안무가가 명령하는 원칙에 따라 재배치된다. 즉 안무가는 보는 주체, 시각적 주체로서 출현한 것이다. 시각적 주체로서 안무가의 출현이 근대성의 지배적인 시각 양식의 기초로서 르네상스 시대 두 가지 발명품의 출현과 맞물린다는 사실은 결코 우연이 아니다.

그 발명의 하나는 3차원의 세계를 2차원의 평면으로 옥여넣는 잘 알려진 기술인 회화의 원근법이다.<sup>68</sup> 평면 위에 하나의 소실점을 중심으로 나머지 부분들의 공간 요소에 입체감을 부여하는 원근법에서 소실점은 그림을 보는 눈의 위치와 일치하기 때문에 관찰자의 눈은 가시적인 세계의 중심이 된다. 따라서 원근법은 관찰자를 ‘보는 주체’로 정립한다. 또 다른 발명은 무용기보법의 출판을 가능케 한 인쇄술이다. 인쇄술이 출현하기 이전의 사회에서 청각과 촉각 등 모든 감각을 두루 사용하는 인간의 사유는 총체적이고 통합적이었다.<sup>69</sup> 그러나 모든 기계의 원형이라고 할 수 있는 인쇄술은 무한히 반복 가능한 선형적 연속성을 강화하고 인과적 사고의 틀을 제공함으로써 눈이 가장 지배적인 감각으로 확립된 시각적 주체를 탄생시킨다.

원근법과 인쇄술로부터 확립되는 시각적 주체는 언제나 대상과의 거리를 확보함으로써 세계를 ‘대상화’한다. 원근법을 통해 세계를 재현하는 화가는 자신의 시선을 중심으로 사물을 배치하며, 인쇄물의 공정은 대상을 분절화하고 순차적으로 재배열하여 이를 읽는 독자는 고정된 시점을 중심으로 텍스트를 선형적으로 해독한다. 이처럼 주체와 대상 사이의 거리를 보증하는 원근법과

<sup>68</sup> 원근법은 알베르티에 의해 그 원리가 이론적으로 체계화되었다. 그는 눈과 외부 세계 사이에서 형성되는 시각 피라미드의 횡단면을 회화라고 정의하고 ‘열려진 창문’이라는 비유를 통해 이 횡단면 위에 원근법을 적용하는 방식을 설명한다. 알베르티, 『알베르티의 회화론』, 노성두 역, 사계절, 1998, pp. 40-42.

<sup>69</sup> 마샬 맥루한에 따르면 표음문자로서 알파벳은 표의문자와는 달리 세계 전체를 가시적인 것으로 환원시켜 “시각적 획일성과 연속성”을 강화시킨다. 마샬 맥루한, 『미디어의 이해: 인간의 확장』, 김상호 역, 커뮤니케이션북스, 2011, p. 171. 그는 최초의 구어문화 시대가 알파벳의 출현과 더불어 필사문화시대로 변모되었고, 인쇄술의 발명을 통해 도래한 인쇄문화시대에서 서양 문화의 시각적 편향성은 정점에 이르게 되었다고 본다. 마샬 맥루한, 『구텐베르크 은하계: 활자 인간의 형성』, 임상원 역, 커뮤니케이션북스, 2001.

인쇄술은 주체에 의해 ‘객관성(objectivity)’을 만들어내는 기술이다.<sup>70</sup> 특히 원근법은 근대적 시각 체제인 “데카르트적 원근법주의”로 여겨진다. 원근법의 주체는 인식의 객관성 문제와 결부됨으로써 데카르트의 코키토적 주체로 해석되기 때문이다.<sup>71</sup> 로렌티는 쾨이예의 사유와 데카르트가 『방법서설』에서 제안한 방법, 곧 절대 진리에 도달하기 위해 이성을 올바르게 사용하는 방법이 얼마나 부합하는지를 다룬 바 있는데,<sup>72</sup> 이들 사유의 근저에서 공통적으로 발견할 수 있는 것은 순수하게 객관적인 지식의 가능성을 정초하고자 대상(춤)을 응시하는 주체이다.

주체의 안무적 시선은 춤을 객관화하는 사유를 더욱 견고히 다짐으로써 쾨이예 이후 극장 춤으로 변모하기 시작한 무용 예술의 견고한 토대를 다진다. 18세기 초반 ‘발레탁시옹(ballet d’action)’을 주창하면서 기교만을 과시하는 춤을 넘어서서 춤에 감정 표현과 내러티브를 도입한 노베르의 시도는 마음을 통해 내러티브를 전달하는 오늘날 발레 공연 형태의 기원을 이루는 혁신이다. 춤이 아름다운 자연을 충실히 모방해야한다고 보았던 노베르는 이를 위해 드라마와 춤을 결합시켜 춤에서 주제와 의미를 드러내고자 했다. 오직 바닥의 수평면에

<sup>70</sup> 서양 철학에서의 시각적 편향성과 그 함의를 논구한 한스 요나스에 따르면 시각의 중립화(neutralization) 특성은 ‘객관성’ 개념을 출현시킨다. 언제나 대상과의 거리를 확보함으로써 관찰자에게 현상 세계를 한꺼번에 드러내주는 시각은 사물을 비교하고 사물들 간의 균형을 알려줌으로써 동일성을 파악하는 데 기여한다. 따라서 시각을 통해 “그 자체의 사물이라는 객관성이라는 개념”이 나타나며, 이러한 주체와 객체의 구별로부터 “테오리아(theoria)와 이론적 진리라는 모든 개념이 발원한다.” Hans Jonas, “The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 14, No. 4, 1954, pp. 515-516.

<sup>71</sup> Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1993, p. 69. 데카르트는 인식의 은유로서 시각의 문제를 해명하기 위한 모형으로 ‘카메라 옵스큐라’를 다룬다. 조나단 크래리에 따르면 카메라 옵스큐라는 순수하게 객관적인 세상을 조망하기 위한 인간 지식을 세우려는 데카르트의 탐구에 부합한다. 데카르트의 카메라 옵스큐라 비유에서 조리개는 하나의 수학적으로 정의할 수 있는 지점에 부합하고 그 지점으로부터 세계는 논리적으로 연역될 수 있다. 데카르트의 이 장치에서 관찰자의 눈은 “절대적으로 확실한 형이상학적 눈”이다. 조나단 크래리, 『관찰자의 기술: 19세기의 시각과 근대성』, 임동근, 오성훈 외 역, 문화과학사, 1999, pp. 79-81.

<sup>72</sup> Jean-Noel Laurenti, 앞의 책, pp. 87-94. 로렌티는 데카르트의 ‘명증성의 방법’, ‘분해의 방법’, ‘합성의 방법’, ‘열거의 방법’과 쾨이예의 사유 방식의 유사성을 고찰한다. 그는 쾨이예가 『코레그라피』에서 ‘명확하고(clear)’ ‘뚜렷한(distinct)’ 춤의 원칙을 세운다는 점, 원칙의 요소들에 따라 춤의 전통을 분해하고 재구축한다는 점, 기호를 사용해 춤을 지시할 뿐만 아니라 질서에 따라 기호를 통합시킨다는 점 등에 있어서 쾨이예의 사유가 데카르트의 사유에 부합한다고 설명한다.

서의 2차원적 조형성을 작성하는 데 주력했던 쾨이에의 기보법은 이러한 계몽주의 시대 춤의 혁신을 따라가지 못하고 결국은 쇠퇴할 운명에 처한다. 실제로 노베르는 작성으로서 안무 행위를 날카롭게 비판한다. 그는 난롯가에 앉아 선을 그리면서 작품을 창작할 수 있다는 생각은 잘못된 것이며, 종이에 그려진 작품만큼 무미건조하고 지루한 것은 없다고 말하면서 안무 행위를 “쓸모없는 기술”이라고 규정한다.<sup>73</sup>

그러나 노베르는 자기 자신이 쾨이으로부터 비롯된 시각적 주체의 후손임을 알지 못했다. 춤을 일종의 그림으로 파악하는 그는 춤이 ‘원근법의 원칙’에 따라야 한다고 주장하는 동시에 쾨이에가 확립한 ‘턴아웃’ 포지션을 강조한다.<sup>74</sup> 이것은 17세기 중엽 프로시니엄 무대가 도입됨에 따라 관객들이 더 이상 무대의 위가 아닌 앞에서 공연을 보게 된 것에 따른 결과이다.<sup>75</sup> 쾨이에의 시선이 아래로 향한다면, 노베르의 시선은 정면을 향한다. 바닥의 평면으로부터 벗어난 춤이 도착한 곳은 수직으로 세워진 평면일 뿐이며 그곳은 오직 정면에서의 관조를 위해 2차원적 조형성을 지속적으로 추구해야 하는 곳이다.

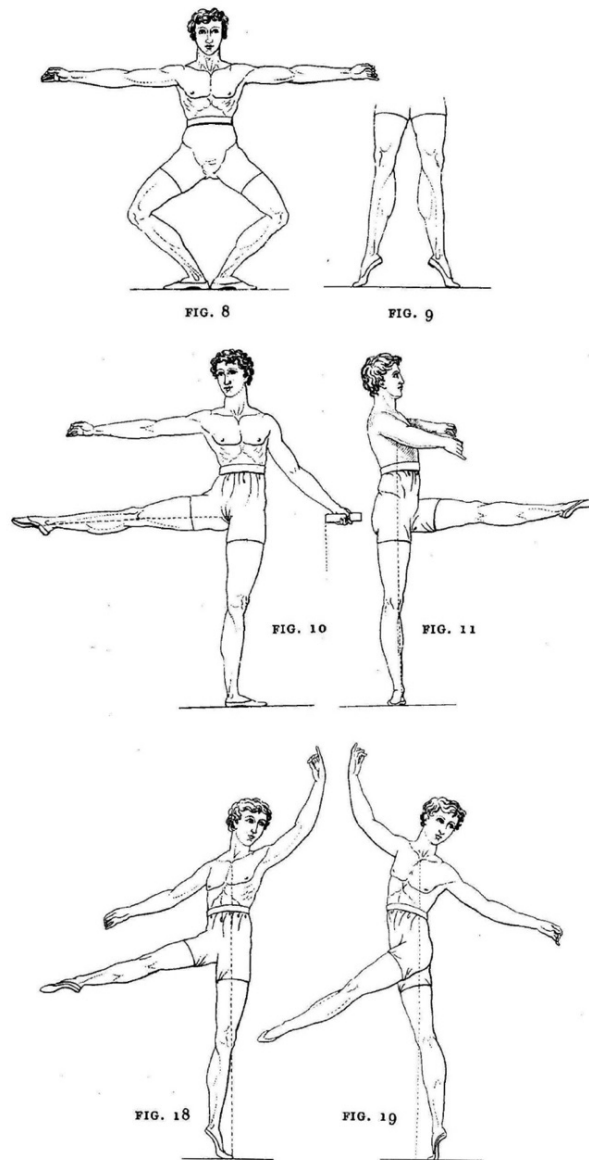
19세기 낭만주의 발레 출현의 발판을 마련한 카를로 블라시스의 테크닉 지침서에서 무용수의 몸은 안무적 주체의 시선에 따라 구조화된 2차원적 조형성의 전형을 드러낸다. 노베르를 여러 차례 언급하는 블라시스는 “다리는 가장 필수적인 것이 바깥을 향하도록 완전히 돌리는 것”이라고 주장함으로써 발레의 기본 포지션을 180도로 확립시키는 데 결정적인 기여를 한다.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Jean Georges Noverre, *Letters on Dancing and Ballets*, Cyril W. Beaumont(trans.), Dance Books, 2004, p. 133.; pp. 139-140. 1760년에 발표된 이 서한에서 노베르는 ‘안무’를 “각기 다른 기호를 사용해 춤을 적는 기술”이라고 정의한다. 그는 쾨이에를 직접 언급하고 있지는 않지만 안무를 비판하는 챕터에 쾨이에 기보법의 기호 그림을 첨부한 것으로 보아, 그의 비판 대상은 쾨이에의 기보법을 활용한 작성으로서 안무 행위라고 볼 수 있다.

<sup>74</sup> Jean Georges Noverre, 위의 책, p. 21.; p. 117.

<sup>75</sup> Selma Jeanne Cohen(ed.), *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, Princeton Book Company, 1992, pp. 38-39.

<sup>76</sup> Carlo Blasis, *An Elementary Treatise upon the Theory and Practice of the Art of Dancing*, Mary Stewart Evans(trans.), Dover Publications, 1968, p. 11. 이 책의 원제는 <Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse>로서 1820년에 출판되어 19세기 동안 영어, 이탈리아어, 독일어의 다양한 판본으로 여러 차례 번역되어 재출간되었다.



[그림 8: 블라시스가 제안하는 몸의 이상적 형상]<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Carlo Blasis, 위의 책, p. 17.; p. 18.; p. 26.

프랑코는 블라시스에 의해 춤의 주된 재료가 더 이상 바닥에서의 형상이 아니라 무용수의 몸 그 자체로서의 형상이 되었다고 말한다.<sup>78</sup> 그런데 블라시스가 제안하는 몸의 형상은 여전히 부동적 형상이며, 안무적 주체의 시선에 의해 기하학적으로 구조화된 2차원적 조형성의 형상이다. 위의 그림에서 알 수 있듯이 오늘날에 이르기까지 발레가 추구하는 이상적인 몸의 형상은 수직면에 접착된 2차원적인 몸이다. “몸은 반드시 수직선을 따라 깨끗하게 세워야 한다”는 블라시스의 주장에서,<sup>79</sup> 수직선과 수평선에 따라 몸을 구조화함으로써 ‘비례가 잘 잡힌 몸’을 구현하고자 했던 피이에의 열망이 상존하고 있음을 발견할 수 있다. 19세기 이후 피이에의 기보법은 더 이상 사용되지 않았지만, 그것으로부터 확립된 2차원적 조형성은 춤이 반드시 추구해야 할 하나의 이념으로 지속하게 되었다.

---

<sup>78</sup> Mark Franko, “Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance”, *Common Knowledge*, Vol. 17, No. 2, 2011, p. 15.

<sup>79</sup> Carlo Blasis, 앞의 책, p. 13.

### 3. 3차원적 조형성의 구현: 모던 댄스 시기의 안무

#### 3.1. 움직임 원리의 서술로서 안무

20세기에 이르러 라반은 피이에의 『코레오그래피』를 과거 안무의 전형으로 파악하고 이를 자신의 이론적 탐구의 바탕으로 삼는다. 그는 자신의 연구 결과물에 동명의 제목을 부여함으로써 피이에에게 존경을 표하고자 했다.<sup>80</sup> 라반의 『코레오그래피』는 이처럼 피이에의 무용기보법을 토대로 만들어진 새로운 이론이자 기보법이다. 그러나 피이에와는 달리 라반은 안무를 비단 무용기보법의 제목만이 아니라 자신의 이론 전체를 포괄하는 중요한 개념으로 다룬다.

안무에 대한 라반의 생각은 그의 첫 저서인 『무용수의 세계』에서 처음으로 등장한다. 이 책의 서두는 다음과 같이 시작되는데, 이는 춤에 대한 그의 이론화 작업 전체의 출발점이 된다.

오늘날의 무용수들 중에서 최초로 내가 어휘가 결핍된 언어로 이루어진 이 세계에 대해 말하는 작업에 착수했을 때, 나는 이 시도의 어려움을 충분히 의식하고 있었다. 오직 확고한 신념, 즉 춤에 적합하며 따라서 절실히 필요한 가장 광범위한 원(Kreise)에 대한 이해를 개척하려면 춤 또한 말과 글로 이루어진 표현 영역을 확보해야 한다는 신념만이 그 어렵고 보람 없는 일을 실행하도록 결심케 해 주었다.<sup>81</sup>

라반은 결핍된 언어로 이루어져 있는 이 세계에서 춤을 위한 ‘새로운 말과 글’의 필요성과 ‘원’에 대한 이해를 역설한다. 여기서 그는 원의 개념을 우선적으로 춤에 대한 경험적이고 총체적인 지식이라는 의미로 사용한다. 서두에서 자신을 한 명의 무용수로 소개하는 라반은 자신의 사유가 춤을 추고 가르친 경험과 무용수들과의 직접적인 대화, 춤과 움직임에 대한 이론을 통해 얻어진 것

---

<sup>80</sup> Vera Maletic, *Body-Space-Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter, 1987, p. 5. 라반의 연구는 1900년부터 파리에서 시작되었다. 그는 길거리에서 사람들의 움직임을 면밀히 관찰하여 기호를 통해 이를 기록하고자 했다. 10년 후 뮌헨으로 이주한 그는 피이에의 기보법을 연구하게 되었고 이를 발전시켜 자신의 기보 체계를 완성하기에 이른다. Valerie Preston-Dunlop, Susanne Lahusen(ed.), *Schriftanz: A View of German Dance in the Weimar Republic*, Dance Books, 1990, p. 24.

<sup>81</sup> Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen*, Seifert Stuttgart, 1920, p. 1.

이며 이러한 경험들이 “사유의 윤무(Gedankenreigen)”를 구성한다고 말한다.<sup>82</sup> 이와 같은 라반의 언급은 춤에 대한 실제적 경험과 이론적 탐구의 동시적 필요성을 강조하고자 하는 것이다. 그런데 원에 대한 라반의 해석은 코레오소피(choreosophie)라는 개념을 통해 보다 구체적으로 드러나는데, 이는 안무 개념과 더불어 라반의 기획 전체를 함축한다. 그는 이 용어들을 다음과 같이 정의한다.

안무란 단어, 춤기교적 개념, 기호, 그림, 또는 음악적-율동적인 문자, 그 무엇을 통해서든 춤을 서술하는 것이다. 그런데 이러한 개념, 그림, 문자들은 다음과 같을 때라야 비로소 완전히 이해 가능해지는바, 그러니까 근본사상, 즉 차라리 무용수의 믿음이라 말할 법한 그것을 명확히 할 때라야 그럴 수 있다. 코레오소피가 다루는 것이 바로 이러한 믿음이다.<sup>83</sup>

『무용수의 세계』에서 이 두 개념이 상세히 다루어지는 것은 아니지만, 인용된 문장은 적어도 안무에 관한 라반의 생각을 분명하게 보여준다. 라반에게 안무의 핵심은 “춤을 서술하는 것”에 있으며, 이는 춤의 새로운 언어를 개발하고자 했던 그의 목적과 부합한다. 다음으로, 라반은 춤을 서술하기 위해 요구되는 근본사상, 즉 코레오소피는 신화와 의식, 철학에 뿌리를 둔다고 간략히 설명한다.<sup>84</sup> 이 개념은 그의 후기 저작인 『코레우틱스』(1966)에서 보다 구체적으로 다루어진다. 여기서 라반은 코레오소피가 ‘코러스(choros)’와 ‘소피아(sophia)’가 결합된 용어로서 코러스는 ‘원’을 의미하고 소피아는 ‘지식이나 지혜’를 뜻한다고 말한다.<sup>85</sup> 원에 대한 지식이라는 의미의 코레오소피는 조화의 개념을 함축한다. 라반에 따르면 문명과 더불어 역사 속에서 지속되어 왔던 원에 대한 지식이 삶의 모든 곳에서 조화를 생성해내며, 무엇보다 “조화로운 움직임”이야말로 몸의 구성하는 데 있어서 가장 적합한 원을 형성해낸다.<sup>86</sup>

<sup>82</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 9. <무용수의 세계>의 부제는 ‘다섯 윤무’이며, 목차 역시 ‘첫 번째 원’부터 ‘다섯 번째 원’으로 구성되는데, 이 역시 ‘사유의 윤무’를 반영한다.

<sup>83</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 7.

<sup>84</sup> 예컨대 라반은 춤과 관계된 세계관인 피타고라스의 우주생성론(Kosmogonie)과 수피즘(Sufismus)의 데르위시(Derwische)들의 춤, 도덕과 교육을 위한 공자의 의식에서의 춤, 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』에서 완전한 존재로서 무용수에 대한 니체의 관점을 언급한다. Rudolf von Laban, 위의 책, pp. 7-8.

<sup>85</sup> Rudolf von Laban, *Choreutics*, Dance Books, 2011, vii.

<sup>86</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 26.

요약하자면 라반이 코레오소피, 즉 원에 대한 지식을 제안하는 것은 춤이란 곧 조화로운 움직임이라는 사실을 강조하려는 데 있다. 조화로운 움직임의 원리를 밝히기 위하여 그는 공간에 주목한다. 라반은 움직임이 언제나 자신만의 고유한 장소에서 발생하는데, 이것이 “공간의 근본적인 양상”이라고 주장한다.<sup>87</sup> 라반이 보기에 공간, 더 나아가 이 세계는 결코 비어있는 채로 존재하지 않는다. 그 공간은 언제나 움직임으로 가득 채워져 있다. 오늘날의 관점에서 상식처럼 보일 수 있는 이와 같은 주장에는 사실 춤의 공간을 새롭게 이해하려는 의도가 내포되어 있다. 앞서 살펴보았던 것처럼 서양 문화의 전통적인 춤의 형식인 발레의 공간 구조는 2차원적인 것으로 구성된다. 그러나 라반은 공간을 2차원적인 것이 아닌 3차원적인 것으로 파악하며 이러한 공간 속에서 실제적인 움직임, 곧 “사건(Ereignis)”이 발생한다고 본다.<sup>88</sup> 따라서 3차원적인 공간에서 발생하는 움직임의 지식을 다루는 것이 라반이 주장하는 바, ‘근본사상(코레오소피)’이며 그는 이러한 이해에 기반하여 ‘춤의 서술(안무)’을 시도하고자 하는 것이다.

그렇다면 춤을 서술하는 안무가 구체적으로 의미하는 바는 무엇인가? 원에 대한 이해가 조화로운 움직임에 대한 지식으로서 코레오소피에 부합하듯이 춤의 서술은 새로운 언어로서 안무에 부합하는데, 그 언어는 추상 기호로 나타난다. 그는 기호를 통해 춤을 묘사하는 기술로서 출현한 과거의 무용기보법들은 그림이나 상형 문자에 의존하여 춤의 외적이고 정적인 형상만을 포착할 뿐이라고 그 한계를 지적한다.<sup>89</sup> 이와는 달리 그가 과거 안무의 전형으로 피이에의 기보법에 주목한 구체적인 이유는, 그것이 추상 기호를 사용한 기보법의 원형

<sup>87</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 4.

<sup>88</sup> Rudolf von Laban, *Choreographie*, p. 2.; p. 19.

<sup>89</sup> Rudolf von Laban, *Kinetografie - Labanotation: Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift*, Claude Perrottet(ed.), Noetzel: Heinrichshofen-Bücher, 1995, p. 15. 피이에 이후, 그리고 라반 이전에 출현한 대표적인 무용기보법은 1852년 프랑스에서 출판된 아서 생-레옹(Arthur Saint-Léon)의 『스테노코레그라피(*La Sténochorégraphie*)』와 1887년 독일에서 출판된 프레드리히 알버트 존(Fredrich Alvert Zorn)의 『무용 예술 문법(*Grammatik der Tanzkunst*)』이다. 게스트에 따르면 이 무용기보법들은 ‘막대형 시각 체계(Stick figure(visual) system)’로서, 그림을 통해 정지된 상태의 무용수의 형상을 시각적으로 재현하는 기법을 사용하여 당대 낭만 발레 테크닉과 스텝을 묘사하는데 주력했다. 게스트는 이러한 유형의 무용기보법은 그림을 사용하기 때문에 속기법으로 사용될 수 있는 장점이 있지만 춤의 외양만을 묘사하기 때문에 움직임 분석이 본질적으로 불가능하다고 판단한다. Ann Hutchinson Guest, *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, pp. 28-68.



이 되기 때문이다.<sup>90</sup> 라반의 관점에서 그림 기호는 춤의 외양을 모방할 수 있어도 춤을 서술할 수는 없다. 오직 추상 기호만이 움직임 일반의 보편적인 원리를 서술할 수 있는 언어로서 기능한다. 이와 같은 맥락에서 그는 자신의 기보법을 “알파벳”이자 “표음적인 글”, 요컨대 “포괄적인 움직임의 용어”라고 주장한다.<sup>91</sup>

라반이 이처럼 추상 기호를 강조하는 것은 춤을 상징 자체로 파악하는 그의 사유에서 기인한다. 그는 『무용수의 세계』에서 다음과 같이 말한다.

상징(symbol)은 무용수에게 사건의 모방적 이미지나 사물의 모사가 아니다. 상징은 하나의 현상, 곧 몸짓의 힘 속에서 나타나는 긴장과정(Spannungsvorgangs)이 실체화되는 것이다. 따라서 모든 행위와 모든 사물은 그 자체 상징이자 정신형식이다. 그런데 춤은 밀집(Ballungen)(예컨대 이름, 단어, 소리, 모방의 밀집)의 모방이 아니다. 춤은 정신형식 그 자체이자 긴장과정이다.<sup>92</sup>

라반은 상징이 ‘긴장과정’ 으로서의 춤을 실체화한다고 주장하면서 춤과 상징을 긴밀한 관계로 엮어낸다. 따라서 그에게 “춤의 상징을 글로서 견고하게 다지는 것은 불가피”하다.<sup>93</sup> 라반은 이를 위한 자신의 기획 전반을 가리켜 “새로운 안무”라고 일컫는다. 『무용수의 세계』가 출판되고 같은 해에, 그는 출판사에 보낸 서신에서 다음과 같이 말한다.

저의 ‘안무’는 제가 젊은 시절부터 착수했던 형식 논리학과 더불어 문자 추상 기호들과 상형문자들에 대한 연구를 통해 상당히 풍부한 내용을 포함하게 될 것입니다. 저는 적어도 이 연구의 개요만이라도 출판하려고 생각하고 있으며, 이와 동시에 기보법으로도 출판하려고 합니다. 저는 우리 시대가 이것들에 대한 준비가 되어 있으며, 이를 간절히 요청하고 있다고 믿고 있기 때문입니다. 새로운 안무는 포지션만이 아니라 오히려 몸의 자세를 자동적으로 만들어내는 몸 전체의 긴장을 드러내야만 합니다. 이것은 ‘춤추기(dancing)’가 아니라 ‘춤(Dance)’에 대한 지식을 통해서만 가능합니다.<sup>94</sup>

<sup>90</sup> 라반은 자신의 전 저작에 걸쳐 여러 차례 쾨이예의 기보법과 쾨이예가 고안한 추상 기호를 언급한다. 특히 라반은 『코레오그래피』의 ‘쾨이예의 안무(Feuillets Choreographie)’라는 챕터에서 쾨이예의 추상 기호를 상세히 다룬다.

<sup>91</sup> Rudolf von Laban, *Kinetografie - Labanotation: Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift*, p. 15.; p. 17.

<sup>92</sup> Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen*, p. 217.

<sup>93</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 61.

<sup>94</sup> Dick McCaw(ed.), *The Laban Sourcebook*, Routledge, 2012, pp. 97–98.

책의 출판을 계획하고 있는 라반은 1920년에 이 서신을 보낸 후 6년이 지나고 나서야 결과물을 발표할 수 있었다. 그것이 『코레오그래피』이다. 서신에서 라반은 ‘새로운 안무’가 ‘몸 전체의 긴장을 드러내는 춤에 대한 지식’이라고 설명한다. 그는 『코레오그래피』에서 이를 시작부터 종결까지 이어지는 “움직임의 과정”이라고 설명한다. 즉 “기본긴장(Hauptspannung)은 특정 행동을 발생”시키며 “보조긴장(Hilfsspannung)은 기본긴장을 연속적으로 쌓아가거나 혹은 중단시킨다.”<sup>95</sup> 앞서 『무용수의 세계』에서도 언급한 바 있는 ‘긴장과정’은 이처럼 유동적인 움직임을 이끌어내는 원리를 의미한다. 라반은 이러한 원리에 관한 연구를 기보법으로도 출판할 예정이라고 밝힌다. 요컨대 ‘새로운 안무’로서 『코레오그래피』는 이론서인 동시에 무용기보법이다. 그것은 ‘코레오소피’, 즉 움직임의 원리에 대한 이론과 ‘안무’, 즉 추상 기호를 활용한 기보 체계 모두를 포괄한다.

따라서 라반이 『코레오그래피』를 통해 확립하고자 했던 안무 개념은 ‘움직임 원리의 서술’이라고 명명할 수 있을 것이다. 움직임의 원리를 규명하고 이를 서술하기 위한 라반의 안무적 기획은 『무용수의 세계』에서부터 구상된 것이며, 이는 그의 이론 전체의 골조를 이룬다. 그 기획을 구체화하는 저작인 『코레오그래피』에서 그는 자신의 목적을 아래와 같이 명확하게 제시한다.

움직임에 대한 서술(Beschreibung)이 근본적으로 시작되어야만 한다. 그리고 개인적 공간의 형식과 그것의 변형, 그것의 법칙이 언급되어야만 한다. 우리의 목적은 설명(Erklärung)을 통해 움직임에 정통하는 것이다.<sup>96</sup>

라반이 확립한 움직임 원리의 서술로서 안무는 라반 본인만의 개념이 아니었다. 발레리 프레스톤 던롭과 수잔 라후슨은 라반의 『코레오그래피』가 출판된 이후에 독일에서 받아들여졌던 안무의 의미에 대하여 다음과 같이 말한다.

그 당시 독일에서 ‘안무’라는 단어는 오늘날과 같은 의미를 지니지 않았다. 또한 그 단어는 단순히 기보 체계를 통한 기계적인 쓰기 행위를 의미하는 것도 아니었다. 안무는 이를 포함하면서도 더 많은 것을 의미했다. 즉 안무는 기보법의 이해가 불러일으키는 움직임의 원리, 가능성의 인식, 세부적인 것의 깊이 모두를 종합

<sup>95</sup> Rudolf von Laban, *Choreographie*, p. 3.

<sup>96</sup> Rudolf von Laban, *Choreographie*, p. 1. 원문 강조.

하는 것이었다.<sup>97</sup>

라반의 안무 개념이 당시 독일에서 보편적으로 받아들여진 데에는 기보법의 출판과 더불어 ‘라반 안무 협회(Choreographisches Institut Laban)’의 설립도 유효하게 작용한다. 『코레오그래피』가 출판된 해인 1926년 뷔르츠부르크(Würzburg)에 설립된 이 협회는 무용 이론과 실기를 위한 교육 기관이었다. 라반은 이 기관의 교육이 ‘안무적 지식’의 습득을 지향한다고 밝히고, 이러한 지식을 위한 학문으로서 ‘안무학(Choreology)’을 정립한다.<sup>98</sup> 라반은 안무학에 대하여 이렇게 말한다. “이 새로운 예술 법칙에 대한 요청은 새로운 안무학을 야기한다. 안무학은 그림과 정지, 고정성의 법칙과는 대조되는, 움직임의 원형적 흐름에 대한 질서이다.”<sup>99</sup> 요약하자면 안무학은 코레오소피를 다루는 학문이다. 라반의 시대는 더 이상 부동적 형상으로 이루어진 발레의 시대가 아니었다. 새로운 시대가 움직임의 원형적 흐름에 적합한 새로운 안무를 요청하고 있다고 보았던 라반은 『코레오그래피』를 통해 안무를 확립시킴과 동시에 안무학을 통해

---

<sup>97</sup> Valerie Preston-Dunlop, Susanne Lahusen, 앞의 책, p. 25.

<sup>98</sup> 이 협회의 초기 홍보 브로셔에는 이 기관의 목적이 ‘안무적 지식’의 연구에 있으며, 교육의 내용은 ‘안무적 연구’에 기반을 둔 무용 테크닉과 무용 구성법의 습득에 있다고 밝히고 있다. Dick McCaw(ed.), 앞의 책, pp. 124–125.

<sup>99</sup> 라반은 ‘예술 작품으로서의 춤(Das Tänzerische Kunstwerk)’이라는 주제로 1927년 독일 마그데부르크(Magdeburg)에서 개최된 무용 학회에서 ‘안무학’, ‘안무’, ‘코레오소피’에 대하여 정의를 내린 바 있다. 그에 따르면 안무학은 춤의 논리와 질서로서 움직임과 움직임이 발생하는 공간과의 균형 잡힌 관계를 다루는 학문이다. 안무는 춤의 형식 그 자체이자 무용기보법이다. 코레오소피는 춤의 내용들 사이의 정신적 관계에 대한 지식이다. 라반은 안무학과 안무의 차이에 대해서도 언급한다. 안무학은 춤의 디자인을 분석하는 학문으로 그 디자인의 특징적 형태들을 만들어내는 공간 방향의 역학을 토대로 그것을 분석한다. 공간 속에서의 춤의 형태들은 움직임의 언어로 구성되는데, 이러한 언어가 어떻게 형성되는지를 보여주는 것이 바로 안무이다. Die Tat, November 1927, pp. 588–591. Vera Maletic, 앞의 책, pp. 10–11.에서 재인용.

움직임의 분석을 위한 학문적 접근의 발판을 마련한다.<sup>100</sup>

### 3.2. 라반의 『코레오그래피』에 나타난 안무의 원리

『코레오그래피』는 움직임의 원리를 규명하고 이를 서술하는 체계를 구체화한다.<sup>101</sup> 따라서 이 책의 내용은 움직임의 원리가 무엇인지 분석하는 것으로부터 시작한다. 피이에가 춤의 원칙을 공간과 움직임의 측면에서 확립했듯이, 라반은 움직임의 원리를 밝히기 위하여 우선적으로 움직임이 발생하는 공간 구조를 새롭게 확립하고자 한다.

이를 위해 라반은 피이에가 규정한 발레의 핵심적 원칙인 다섯 가지 포지션의 공간 방향을 분류한다.<sup>102</sup> 이에 따라 각각의 포지션은 좌우, 혹은 앞뒤 방향에 따라 나뉘어지는데, 라반은 이러한 하체의 움직임 방향에 상응하는 상체의 ‘대응 움직임(Gegenbewegung)’을 제안한다. 이것은 새로운 공간 구조를 확립하기 위한 첫 번째 단추가 된다.

상당히 중요한 개념은 **대립** 혹은 **대응 움직임**이다. 팔의 움직임은 다리 움직임과의 공간적 관계를 고려함에 따라 조정이 된다. 팔의 자세나 움직임은 반드시 대응 움직임을 통해 발의 움직임과의 균형이 보장되어야만 한다. 이렇게 할 때에만 아름답고 생동감있는 몸의 윤곽이 나타난다. 움직임은 대립적인 방향 관계를 통해

---

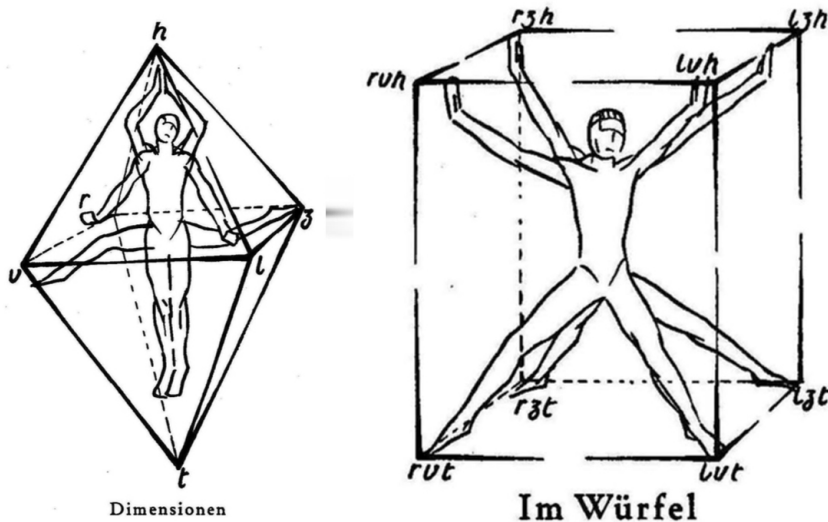
<sup>100</sup> 라반 이후 안무학은 인류학의 영역에서 확장되어 다루어지게 되었다. 인류학자인 거트루드 쿠라스(Gertrude P. Kurath)는 1956년에 안무학을 “움직임 패턴에 대한 학문(the science of movement)”으로 정의하면서 이를 “사람들에 대한 연구”로서, 곧 인류학으로서 확장시켜 이해한다. 그에게 안무학은 넓은 의미에서는 예술적이고도 실용적인 맥락 모두에 걸쳐 표현적인 움직임을 탐구하는 민족학에 해당되며, 좁은 의미에서는 춤 움직임의 형식을 연구하는 학문이다. Gertrude P. Kurath, "Choreology and anthropology." *American Anthropologist*, Vol. 58, No. 1, 1956, p. 177. 다른 한편으로 안무학은 무용학에 속한 하나의 분과 학문으로서 받아들여지게 되었다. 무용학자인 페나우 홀(Fernau Hall)은 1964년에 안무학을 “기보법을 통한 춤의 모든 형식 연구”라고 정의한다. 홀은 안무학을 무용기보법에 기반하여 춤을 분석하는 학문이라는 보다 엄격한 의미로 사용한다. Fernau Hall, "Dance Notation and Choreology", *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 4, No. 1, 1964, p. 65.

<sup>101</sup> 『코레오그래피』는 이후 추상 기호를 발전시켜 완성된 기보법으로 출판된 『쉬리프트탄츠(Schrifttanz)』(1928)와 공간과 움직임의 조화에 관한 이론서인 『코레우틱스』의 원형이 되는 저작이다. 요컨대 『쉬리프트탄츠』는 추상 기호로서 안무를 완성하고, 『코레우틱스』는 공간과 움직임의 조화로서 코레오소피를 완성한다.

<sup>102</sup> Rudolf von Laban, *Choreographie*, pp. 6-7.

조화를 이룬다.<sup>103</sup>

발을 앞으로 내딛지 않고 멀리 떨어져 있는 물건을 손으로 잡으려고 할 때 한 발로 서서 몸을 지탱하고 다른 발을 자연스럽게 뒤쪽 방향으로 뻗게 되는 것처럼, 대응 움직임은 상체와 하체 움직임의 자연스러운 결합을 통해 움직임이 발생할 수 있는 공간의 가능성을 기존의 발레의 공간으로부터 확장시킨다. 라반은 이러한 원리를 “상호 관계의 법칙”이라고 일컫는다.<sup>104</sup> 라반은 이 법칙에 따라 몸의 사지가 지닐 수 있는 공간적 방향의 가능성을 ‘결정체’의 그림을 통해 보여준다.



[그림 9: 『코레오그래피』: 정팔면체와 정육면체]<sup>105</sup>

위의 그림에서 나타나듯이 정팔면체에서 움직임은 수평과 수직의 평면적인 6가지 방향이 가능하며, 정육면체에서 움직임은 대각선의 8가지 방향이 가능하다. 그런데 ‘평면적’이라는 말에서 짐작할 수 있듯이, 정팔면체에서 수직과 수평으로 향하는 움직임은 발레에 적합하다. 주지하다시피 발레의 전통에서 움직임은 평면적인 시선을 위해 구조화된다. 라반은 발레의 이러한 평면적인 움직임이 정

<sup>103</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 7. 원문 강조.

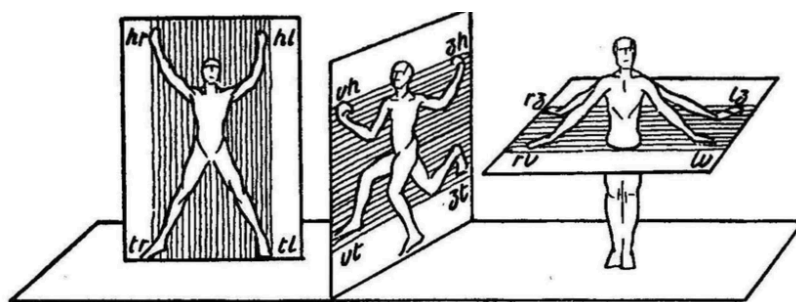
<sup>104</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 4. 라반은 대응 움직임의 원리를 논하는 맥락에서 ‘상호 관계의 법칙’ 외에도 ‘연속의 법칙’, ‘균형의 법칙’, ‘대응 움직임의 법칙’을 언급한다.

<sup>105</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 20.; p. 21.

적이고 안정된 경향을 지니는 반면 대각선적인 움직임은 보다 동적이고 불안정한 경향을 지닌다고 주장한다.<sup>106</sup> 따라서 라반에게 대각선은 발레의 전통적 공간 구조로부터 탈피하기 위한 중요한 실마리가 되며, 이것은 ‘대응 움직임’에 이어 새로운 공간 구조를 확립시키기 위한 두 번째 단추가 된다. 라반은 움직임을 본질적으로 불안정한 것으로, 다시 말해 대각선을 향하는 것으로 본다. 이것은 언제나 평면에 부착되어 완벽한 균형과 안정을 지향하는 발레의 이상과는 대조된다. 그러나 라반에게 평면적 움직임은 결코 배척하거나 배제해야하는 대상이 아니다. 오히려 그는 안정적인 것으로서 평면과 불안정한 것으로서 대각선의 결합으로부터 완벽한 조화를 실현시킬 수 있는 가능성을 찾는다.

춤은 곧 움직임이며 그것의 경향은 불안정하다. 그럼에도 불구하고 움직임의 조화는 특정한 안정화와 협력한다. 조화의 가장 단순한 형태는 대칭과 균형이다.<sup>107</sup>

라반은 안정과 불안정의 협력을 위하여 평면과 대각선이 결합된 형태의 그림을 제시한다. 이 그림은 각각 4개의 대각선 방향을 지닌 3개의 평면이다.



### Dimensionalflächen

[그림 10: 『코레오그래피』: 수직면, 시상면, 수평면]<sup>108</sup>

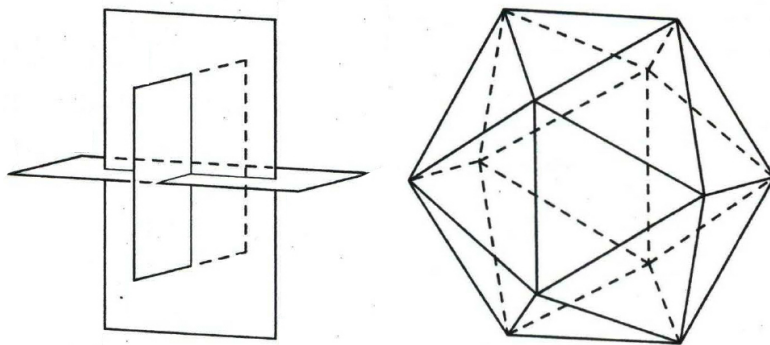
수직면은 공간을 앞쪽과 뒤쪽으로, 시상면은 왼쪽과 오른쪽으로, 수평면은 위쪽과 아래쪽으로 구분한다. 그런데 각각 4개의 꼭지점을 지닌 3개의 평면들이

<sup>106</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 14.

<sup>107</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 15.

<sup>108</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 23.

하나의 중심을 기준으로 겹쳐진다면 총 12개의 꼭지점을 지나는 결정체가 나타나는데, 그것은 라반이 조화로운 움직임의 위해 가장 이상적이고 적합한 형태라고 파악한 ‘정이십면체’이다.



[그림 11: 『코레오그래피』: 결합된 3개의 평면과 정이십면체]<sup>109</sup>

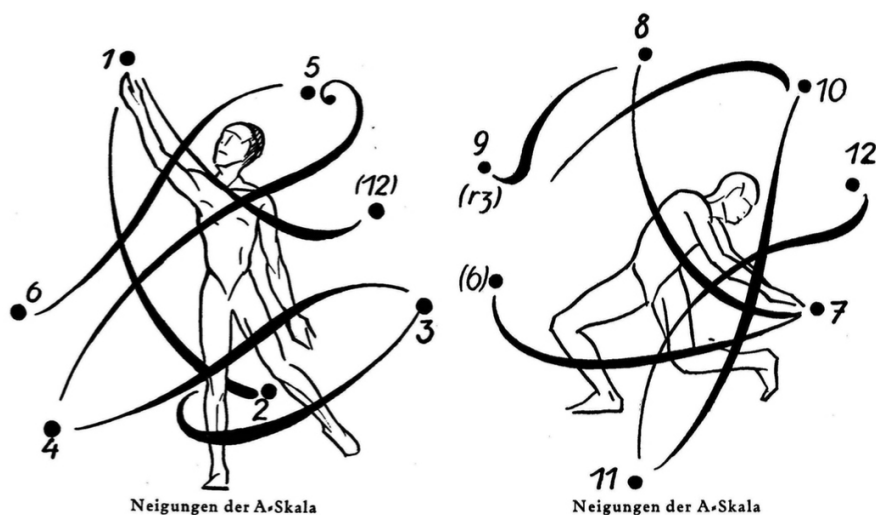
라반은 결정체의 중앙에 위치한 몸이 수행할 수 있는 움직임의 범위에 주목한다. 몸의 중심으로부터 주변을 향하여 사지를 뻗었을 때 도달할 수 있는 최대의 지점은 결정체의 꼭지점에 해당하는데, 라반은 이를 ‘움직임 공간’ 혹은 ‘주위 공간(Umraum)’이라고 일컫는다.<sup>110</sup> 그는 이를 『코레오그래피』에서 ‘새로운 안무의 공간 구조’라는 제목의 챕터에서 제시한다. 다시 말해 3차원적 결정체 내부의 주위 공간은 라반이 새로운 안무를 위해 확립한 공간인 것이다.

라반은 이 새로운 공간으로부터 움직임의 원리를 분석해내고자 한다. 이를 위해 그는 결정체 내부에 위치한 몸의 움직임과 꼭지점과의 관계에 주목한다. 라반은 몸의 사지가 결정체의 각 꼭지점들을 경유하는 움직임의 연속적인 순서

<sup>109</sup> Rudolf von Laban, *Choreutics*, p. 142.; p. 143. 이 그림들은 공간 조화 이론을 구체적으로 다룬 후기 저작인 『코레우틱스』에서 등장한다. 라반은 『코레오그래피』에서 3개의 평면 그림만을 제시하지만 이 평면들 전체를 통해 총 12개의 방향이 가능해진다고 언급한다.

<sup>110</sup> 라반은 『코레우틱스』에서 ‘주위 공간’을 공간 일반과 구별하여 ‘인신 공간(personal space)’ 혹은 ‘키네스피어(kinesphere)’라고 명명하면서 이를 다음과 같이 정의한다. “키네스피어는 몸을 둘러싼 공간으로, 그 경계는 한 발로 서있을 때 지지점이 되는 곳에서 발을 떼지 않고도 사지가 쉽게 닿는 곳까지이다.” Rudolf von Laban, 위의 책, p. 10.

를 규정하고 이를 ‘스케일’이라고 부른다.<sup>111</sup> 스케일은 으뜸음을 기준으로 음의 높이에 따라 배열된 음의 층계를 의미한다. 모든 스케일이 으뜸음으로부터 시작해서 다시 으뜸음에 이르듯이, 라반의 스케일도 출발점으로부터 움직임이 시작되어 다시 출발점에 이르는 순환 구조를 지닌다. 라반은 『코레오그래피』에서 세 가지 종류의 스케일을 그림으로 보여주는데, 이것들은 모두 정이십면체에서 나타나는 스케일이다.<sup>112</sup>



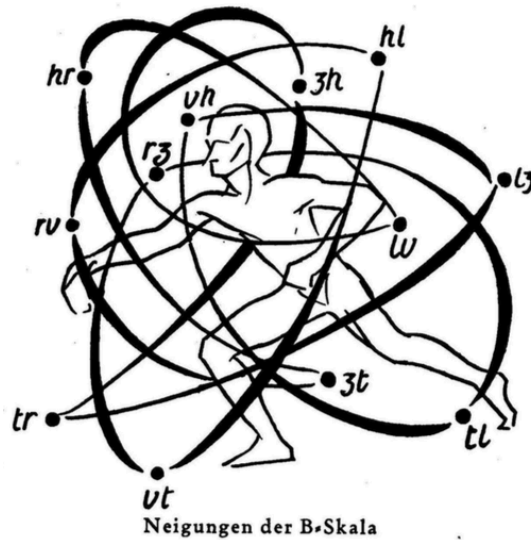
[그림 12: 『코레오그래피』: A 스케일]<sup>113</sup>

<sup>111</sup> 스케일은 ‘음계’로 번역될 수 있지만 라반은 이를 음악이 아니라 움직임과 관련하여 사용하고 있기 때문에 ‘음계’라고 그대로 번역하기에는 무리가 있다. 따라서 본고에서는 이를 편의상 영어식 발음인 ‘스케일’이라고 부르도록 한다.

<sup>112</sup> 라반이 그림으로 제시하는 정이십면체에서의 스케일은 A 스케일과 B 스케일 외에 액시스 스케일(Achsenskalen)이 있다. 액시스 스케일은 정이십면체 내부의 맞은편에 있는 꼭지점들을 향해 지그재그 형태로 횡단하는 움직임이며, 5개의 꼭지점을 거쳐 총 6개의 경로를 구성해낸다. 그림으로 제시되지는 않지만 이쿼터 스케일(Aquatorskalen)에 대해서도 다루어진다. 이쿼터 스케일은 액시스 스케일과 동일한 원리로 구성되지만 액시스 스케일이 홀수의 꼭지점을 횡단하면서 경유하는 것과는 달리, 이쿼터 스케일은 짝수의 꼭지점을 면의 주변적인 경로를 따라 경유한다. Rudolf Von Laban, *Choreographie*, pp. 43-46. 라반은 정팔면체에서의 ‘스윙 스케일(Schwungskala)’에 대해서도 설명한다. 스윙 스케일은 좌우, 상하, 앞뒤 대칭의 법칙에 따라 6개 방향의 움직임이 연결되어 구성된다. Rudolf Von Laban, 위의 책, pp. 24-26. 그러나 라반은 『코레오그래피』에서 정육면체의 스케일에 대해서 다루지 않는다. 말레틱은 정육면체에서의 스케일이라고 할 수 있는 ‘대각선적 스케일(diagonal scale)’은 라반의 제자들에 의해 구두 전승되고 있다고 말한다. Vera Maletic, 앞의 책, p. 68.

<sup>113</sup> Rudolf Von Laban, *Choreographie*, pp. 30-31.

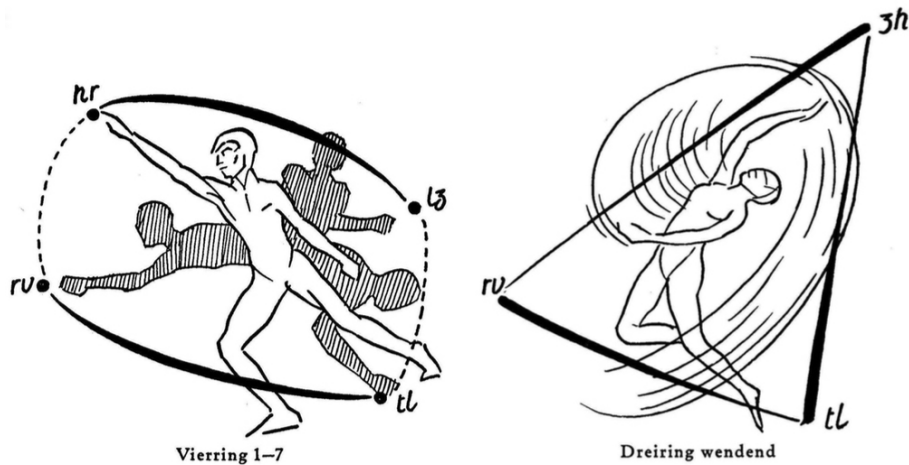




[그림 13: 『코레오그래피』: B 스케일]<sup>114</sup>

스케일과 더불어 라반은 스케일에서 반복적으로 나타나는 일종의 ‘순환선 (Kreisweg)’을 또 다른 움직임의 원리로서 발견하고 이를 ‘고리(Ringen)’라고 이름짓는다. 정이십면체의 스케일에서 평형을 이루는 두 개의 동선을 따로 분리시켜 이를 서로 연결시키면 ‘4 고리’가 나타나며, 세 개의 각기 다른 경사를 지닌 동선을 서로 연결시키면 ‘3 고리’가 나타난다.

<sup>114</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 33. A와 B 스케일은 정이십면체의 12개 꼭지점 모두를 경유하는 움직임이다. 순서에 따라 1번에서 시작하는 움직임은 마지막에 1번의 위치로 되돌아오는 과정을 거친다. 움직임 각각의 동선은 정이십면체를 구성하는 수직면의 꼭지점으로부터 시작하여 시상면의 꼭지점을 거쳐 수평면의 꼭지점에 이르는 과정을 되풀이하면서 소용돌이 형태의 ‘볼류트(Voluten)’를 구성해낸다. 라반은 A 스케일을 수동적인 ‘마이너 볼류트’, B 스케일을 능동적인 ‘메이저 볼류트’라고 일컫는다. 그 이유는 A 스케일이 첫 번째 동작을 강조하고 두 번째 동작에서 힘을 빼면서 부드러운 질감을 형성해내는 반면, B 스케일은 첫 번째 동작을 강조하지 않고 두 번째 동작을 강조함으로써 ‘찌르는 듯한’ 질감을 형성하기 때문이다. Rudolf von Laban, 위의 책, p. 49. 두 사람이 마주보고 각각의 스케일을 수행할 때 A 스케일이 다가서면 B 스케일은 물러서고, A 스케일이 물러서면 B 스케일은 다가선다. 따라서 이 둘은 서로 ‘완벽한 거울상’의 형태를 이룬다. Rudolf von Laban, 위의 책, p. 34.

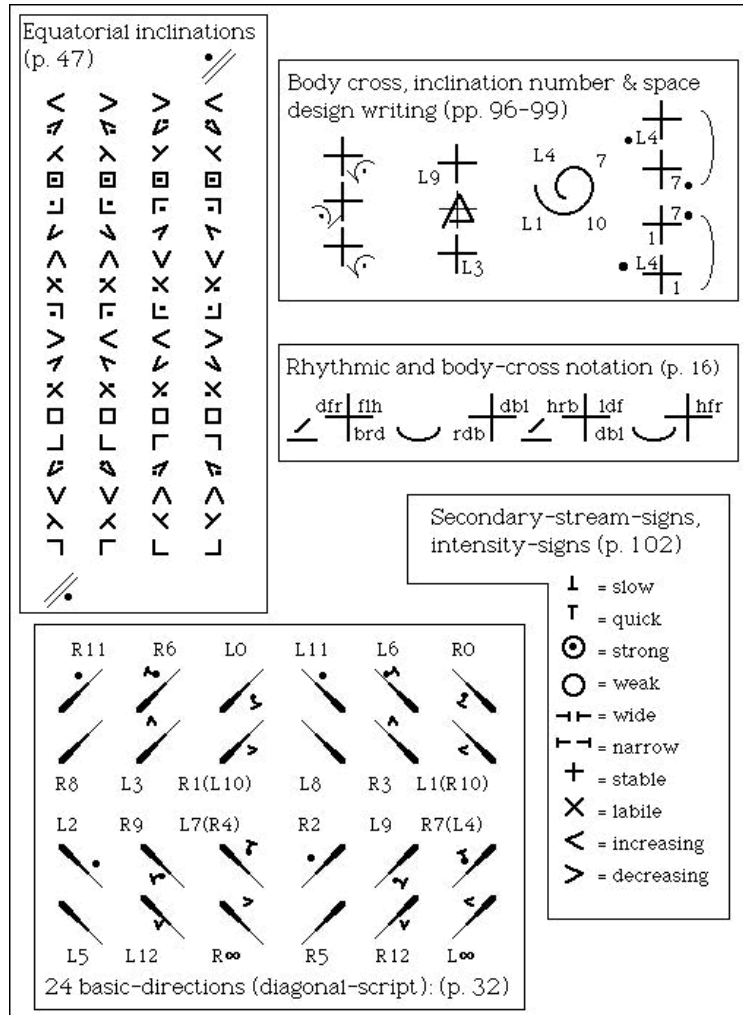


[그림 14: 『코레오그래피』: 4 고리와 3 고리]<sup>115</sup>

이로써 라반은 코레오소피, 즉 공간과 조화를 이루는 움직임의 원리를 구체적으로 규명한다. 그는 공간에 있어서는 3차원적 결정체의 주위 공간을, 그리고 움직임에 있어서는 스케일과 고리를 제한함으로써 공간과 움직임이 조화를 이루는 원리를 밝힌다.<sup>116</sup> 이와 같은 공간과 움직임의 원리를 ‘서술’하기 위하여 라반은 추상 기호를 고안한다.

<sup>115</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 37.; p. 70. 라반은 『코레오그래피』에서 이 두 가지 형태의 고리를 설명하지만, 정이십면체 상에서 이와 같은 고리는 무수히 많은 형태와 패턴으로 나타날 수 있기 때문에 『코레우틱스』에서는 새롭게 발견한 5 고리와 두 가지 형태의 7 고리, 네 가지 형태의 3 고리 등을 다룬다.

<sup>116</sup> 『코레오그래피』에서 확립된 이러한 원리는 후기 저작인 『코레우틱스』에서 보다 확장된 내용으로 다루어진다. 이 책에서 라반은 공간과 움직임의 조화를 위한 지식을 ‘코레우틱스’라고 새롭게 명명하면서 이것이 원에 대한 지식인 ‘코레오소피’로부터 파생된 것이라고 말한다. 코레오소피로부터 파생된 지식에는 ‘안무’와 ‘안무학’도 포함된다. Rudolf von Laban, *Choreutics*, p. viii.



[그림 15: 『코레오그래피』: 추상 기호]<sup>117</sup>

<sup>117</sup> Jeffrey Scott Longstaff, “Rudolf Laban’s Notation Workbook: An Historical Survey of Dance Script Methods from *Choreographie* (1926)”, *The Twenty-Fourth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban, ICKL, 29 July - 4 August, LABAN Centre*, 2005. (<http://html.ickl.org>에서 발췌. 병기되어 있는 페이지는 『코레오그래피』의 페이지를 나타낸다). ‘적도 경사(equatorial inclinations)’는 수직면/수평면/시상면에 따라 가능한 3개의 움직임 방향을 결합한 정보를 지시한다. 예컨대 각각의 기호는 ‘우측-아래-뒤’ 혹은 ‘좌측-위-앞’ 등의 방향을 나타낸다. ‘바디 크로스(body cross)’는 라반이 대칭과 평형의 원리에 따라 몸을 구조화한 결과로서, 수직선은 몸을 왼쪽과 오른쪽으로 구분하며, 수평선은 몸을 상체와 하체로 구분하여 몸을 총 4개의 부위로 나눈다. 구분된 각각의 칸에는 약어를 기입하여 몸의 각 부위의 움직임을 지시한다. 바디 크로스는 이후 움직임을 통해 내적 감정을 표현하기 위한 ‘에포트(Effort)’ 그래프로 발전하게 된다. ‘24개의 기본 방향(24 basic-directions)’은 정지된 상태에서 가능한 움직임의 24개 방향을 지시한다. 마지막으로 ‘보조적 흐름 기호(secondary-stream-signs)’와 ‘강도 기호(intensity-signs)’는 움직임의 방식과 질감을 지시하는 기호로서 방향을 지시하는 기호와 함께 병기하여 사용한다.

라반 이전의 모든 무용기보법과 『코레오그래피』의 가장 결정적인 차이점은 추상 기호를 통해 움직임의 방향을 지시하는 것에 있다.<sup>118</sup> 이전의 모든 무용기보 체계는 배를 바닥에 대고 누워있든, 등을 대고 누워있든, 심지어 물구나 무를 서 있든 상관없이 ‘위쪽’은 언제나 머리 위의 방향을 지시한다.<sup>119</sup> 그러나 라반에게 위쪽은 몸이 어떠한 자세를 취하고 있더라도 중력의 방향과 반대되는 수직 위의 방향을 의미한다. 이처럼 라반의 추상 기호는 움직임의 실제적인 방향을 지시할 수 있도록 고안된 것이며, “춤의 본질적 특징, 말하자면 움직임의 흐름을 상세하게 서술”하기 위한 방식이 된다.<sup>120</sup> 라반이 자신의 기보법을 언어와 동일시한 것은 이와 같은 이유에서이다.

### 3.3. 3차원적 조형성으로서 무용

#### 3.3.1. 유동적 형상으로서 모던 댄스

안무 개념을 확립한 라반의 『코레오그래피』는 새로운 춤의 시대를 예비하기 위한 이론이다. 라반이 출판사에 보낸 서신에서도 언급했듯이 그가 새로운 안무를 구상한 것은 시대가 이를 간절히 요청하고 있기 때문이었다. 그렇다면 새로운 시대의 춤은 구체적으로 어떤 모습으로 어떻게 출현한 것일까?

라반은 『코레오그래피』에서 사지의 움직임이 향하는 공간적 방향이 분절적인 발레와는 달리, “새로운 춤”은 공간적 방향이 결합되어 몸 전체가 자연스러운 움직임을 이룬다고 주장한다.<sup>121</sup> 라반이 발레와 대조시키는 것에서 알 수 있

<sup>118</sup> 무용기보법의 역사에서 추상 기호를 본격적으로 채택한 것은 라반이 처음은 아니다. 게스트는 1831년 영국에서 출판된 텔류어(E. A. Thélour)의 『춤에 대한 서한(Letters on Dancing)』을 최초로 출현한 추상 기호 체계로 파악한다. 그녀에 따르면 텔류어의 추상 기호는 단지 7개의 기본 움직임만을 지시할 뿐이며, 그 움직임의 내용 또한 모호하다. Ann Hutchinson Guest, *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, pp. 102-104. 그러나 최초로 추상 기호를 기보법에 사용한 것은 피이에라고 볼 수 있다. 피이에의 기보법의 주안점이 진로를 그리는 것에 있음에도 불구하고 그가 고안한 기호들은 몸의 정지된 외양만을 묘사하지 않고 움직임의 방식을 지시한다.

<sup>119</sup> Ann Hutchinson Guest, *Dance Notation: The Process of Recoding movement on Paper*, Dance Horizons, 1984, p. 86.

<sup>120</sup> Rudolf von Laban, *Kinetografie - Labanotation: Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift*, p. 16.

<sup>121</sup> Rudolf Von Laban, *Choreographie*, p. 13.

듯이, 이 새로운 춤은 발레의 이념과 형식에 대한 혁신이자 도전으로서 20세기 초 독일과 미국을 중심으로 출현한 새로운 형식의 춤을 의미한다. 전통으로부터의 해방을 추구했던 이 운동이 이사도라 던컨에게 뿌리를 두고 있다는 사실에 대해서 이론가들 사이에서 이견은 없는 듯 하다. 몸을 기형적으로 왜곡하고 억압해왔던 발레의 코르셋과 토슈즈를 벗어던지고 맨발로 춤을 췄던 던컨은 발레의 이념이 “타락의 표현이자 살아있는 죽음의 표현”이라고 강하게 비판한다. 던컨에게 부동적인 자세로 이루어진 발레의 움직임은 연속적이지 않기 때문에 자연의 본성을 거스르는 춤이다.<sup>122</sup> 던컨의 실천이 이후 서양 무용 전통을 본질부터 뒤흔든 개척자들에게 남긴 유산은 유동적인 움직임의 연속성에 있다. 미국 출신이었던 던컨은 자국보다는 오히려 유럽에서 각광을 받는다. 그녀는 파리와 런던에서의 성공적인 데뷔를 시작으로 1901년과 1902년 독일과 헝가리에서의 공연을 통해 큰 명성을 얻게 되고 1904년 독일에 무용 학교를 설립하기에 이른다.<sup>123</sup> 이는 이후 독일에서 새로운 춤 운동을 이끌 라반에게 중요한 자극제가 되었을 것이다.

당시 독일 언론은 라반에게 “표현주의 무용(expressionist dance)의 창시자”라는 명칭을 부여했다.<sup>124</sup> 실제로 라반은 이론적 저술 작업 이전에 표현주의적 미술 사조에 큰 관심을 가진 바 있다. 독일 표현주의자들은 우주가 물질적 운동의 법칙에 따라 조화롭게 구조화된 전체라는 관점 아래에서 모든 자연적 형태들이 추상적이고 기하학적인 요소들로 구성되어 있는 원리를 관찰하고 작품

---

<sup>122</sup> Isadora Duncan, “The Dance of the Future”, Selma Jeanne Cohen(ed.), *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, Princeton Book Company, p. 124.

<sup>123</sup> 조앤 카스, 『역사속의 춤』, 김말복 옮김, 이화여자대학교 출판부, 1993, pp. 299-304.

<sup>124</sup> Evelyn Dörr, “Rudolf von Laban: The “Founding Father” of Expressionist Dance”, *Dance Chronicle*, Vol. 26, No. 1, 2003, p. 6.

속에서 이를 표현하고자 했다.<sup>125</sup> 그들에게 세계의 조화와 질서, 그리고 기하학적으로 구조화된 요소들은 해명해야 할 하나의 법칙이자 표현해야 할 원리였다. 흥미로운 것은 표현주의자들에게 ‘결정체’가 가장 이상적인 상징 형태라는 점이다.<sup>126</sup> 그들은 구체적인 실체를 지니면서도 기하학적 형태로 구조화되어 있는 결정체를 자연이 보편 법칙의 지배 아래에 있음을 드러내주는 공간적인 상징으로 이해했다.

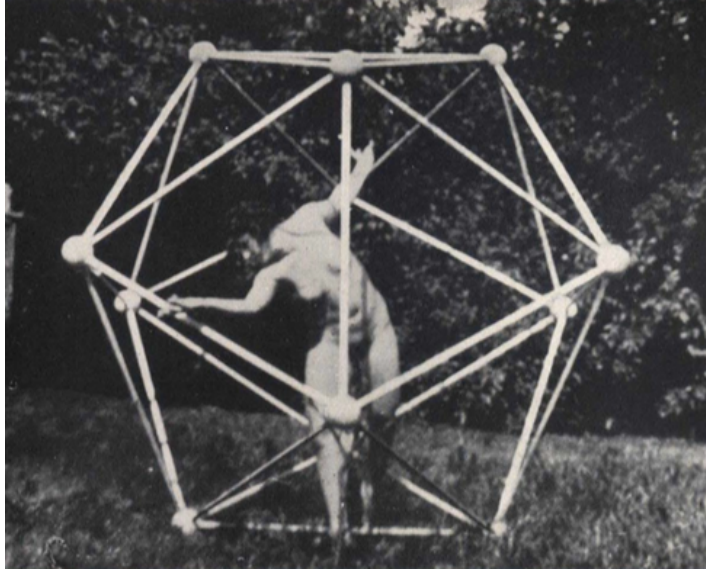
라반은 세계 자체로서 공간과, 그 공간을 채우는 움직임이 조화로운 관계를 형성하는 원리를 탐구하기 위하여 결정체에 주목한다. 그에게 결정체는 움직임의 원리를 찾을 수 있는 공간이자, 그가 주장하는 바 “표현적 움직임”을 위한 이상적인 형태이다.<sup>127</sup> 이와 같은 결정체로서 춤의 공간은 새로운 춤을 출현시키는 바탕이 된다. 라반은 발레의 부동적인 자세는 공간을 분절시키는 반면, 새로운 춤의 공간은 유동적인 스케일과 결합한다고 말한다.<sup>128</sup> 결정체로서의 공간이 표현적 움직임을 위한 이상적 형태라면, 표현적 움직임은 스케일을 통해 구체화된다.

<sup>125</sup> Evelyn Dörr, 위의 글, p. 5. 도르에 따르면 라반은 초기에 헤르만 오브리스트(Hermann Obrist)의 수업에 참가하면서 큰 영향을 받은 바 있다. 오브리스트는 19세기 말부터 20세기 초에 걸친 독일 유겐트슈틸(Jugendstil) 운동의 전개에 중추적인 역할을 담당한 조형예술가이다. 허버트 리드는 근대 예술의 주된 특징으로서 표현주의가 독일의 유겐트슈틸과 프랑스, 벨기에의 아르누보(Art Nouveau) 운동으로부터 출현했다고 말한다. 허버트 리드, 『예술의 의미』, 임산 옮김, 에코리브르, 2006, p. 246. 유겐트슈틸의 선구자는 헨리 반 데 벨데(Henry Van de Velde)로서, 그는 선의 두 가지 형식을 ‘전달 선(Mittelungslinie)’과 ‘정서 선(Gemütslinie)’으로 구분한 바 있다. 여기서 ‘전달 선’의 기능은 대상의 윤곽을 묘사하는 것에 있는 반면, ‘정서 선’의 기능은 순수한 표현으로서 몸짓과 같이 인간의 영혼과 감정을 드러내는 것에 있다. 박미리, 「모더니즘의 탄생. 유겐트슈틸의 회화와 서정시」, 『카프카연구』, 제25집, 2011, pp. 46-47.

<sup>126</sup> Evelyn Dörr, 같은 곳.

<sup>127</sup> Rudolf von Laban, 앞의 책, p. 19.

<sup>128</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 12.



[그림 16: 라반이 제작한 정이십면체 구조물]<sup>129</sup>

라반은 결정체에서 찾아낸 스케일을 자신의 작품에 적용한다. <티탄 (Titan)>(1928)에 등장하는 무용수들은 서로를 향해 움직이거나 돌진하면서 다소 혼란스러운 양상을 보이다가 이내 질서 정연한 형태를 구성해내는데, 도르는 이것이 표현주의의 전형적인 원리를 드러낸다고 말한다.<sup>130</sup> 라반의 또 다른 시도는 적게는 20명에서 많게는 100명 이상의 대규모 인원으로 구성된 ‘울동대 (Bewegungschöre)’의 결성에 있다. 아마추어 무용수와 일반인으로 구성된 울동대의 공연은 한 명의 선두로부터 시작하여 나머지 사람들이 뒤따르는 방식으로 수행된다. 울동대는 사전에 계획된 동작보다 선두와 구성원들 사이에서 발생하는 즉흥적인 상호 작용을 강조하지만, 그럼에도 불구하고 선두로부터 야기되는 엄격한 위계는 굳건하게 유지됨으로써 일종의 “신비주의적 공동체”를 형성한다.<sup>131</sup> 이 공동체는 유동적인 움직임이 강조되는 스케일을 통해 조화로운 형태로 나타나며, 이러한 형태는 우주를 기하학적 원리에 따라 구조화된 전체로서 파악하는 표현주의적 이념에 입각한다.

<sup>129</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, n.pgn. 라반은 이 결정체 구조물에서 움직임의 원리로서 스케일을 제자들에게 가르쳤다.

<sup>130</sup> Evelyn Dörr, 위의 글, p. 6.

<sup>131</sup> Evelyn Dörr, 위의 글, p. 19.



[그림 17: 올동대의 공연(1942)]<sup>132</sup>

라반이 이론과 실천의 영역 모두에 표현주의적 이념을 반영하는 것은 그가 안무를 움직임의 서술을 위한 언어로서 파악하듯이 춤 역시 언어로 파악하는 그의 사유와도 밀접하게 연관된다. 라반이 설립한 안무 협회는 다음과 같은 입장을 표명한다. “우리는 우리의 시대에 부합하는 예술 형식을 창조해야만 한다. 우리의 시대는 표현의 수단으로서 움직임의 언어를 사용한다.”<sup>133</sup>

라반이 창시한 표현주의 무용은 그의 제자인 마리 뷔그만에게 계승되어 독일은 표현주의 무용의 전성기를 맞이하게 된다. 이론화 작업에 비해 작품으로의 실천이 제한적이었던 라반과는 달리 뷔그만은 다수의 작품을 창작함으로써 라반의 이론을 무대 위에서 구체화한다. 라반과 마찬가지로 뷔그만에게 “춤이란 인간에 대해 말하는 살아있는 언어”이자 “가장 깊은 내면의 감정과 소통의 욕구”를 표현하는 예술적 메시지이다.<sup>134</sup> 내적 감정의 표현을 위하여 뷔그만은 춤의 공간에 우선적으로 주목한다. 공간을 무용수의 창조물로 파악하는 그녀는 공간이 몸을 마치 물의 흐름과 호흡처럼 끊임없이 흐르는 이미지로 바꿀 수 있다고 말한다.<sup>135</sup> 이와 같은 주장에서 뷔그만이 다루는 공간이 유동적인 움직임을 발생시키는 결정체로서의 3차원적 공간이라는 사실을 알 수 있다.

<sup>132</sup> <http://calm.trinitylaban.ac.uk>.

<sup>133</sup> Dick McCaw(ed.), 앞의 책, p. 125.

<sup>134</sup> Mary Wigman, *The Language of Dance*, Macdonald & Evans, 1966, p. 10.

<sup>135</sup> Mary Wigman, 위의 책, p. 12.



몸짓들 사이에서 분리된 단일한 몸짓은 춤을 만들지 않으며, 오히려 몸짓들이 움직임에 의해 그리고 움직임을 통해 연결되는 방식이 춤을 만든다. 다시 말해 하나의 움직임 형식이 선행하는 움직임으로부터 유기적으로 전개되는 방법과, 그것이 그 다음의 움직임에 유기적으로 이르는 방식이 춤을 만든다.<sup>136</sup>

뷔그만의 춤이 유기적인 움직임의 연속 이루어지듯이 새로운 춤은 던컨의 몸짓에서 비롯된 움직임의 유동성을 자양분 삼아 출현한다. 그러나 던컨의 움직임이 지극히 개인적인 동기로부터 시작한 저항의 몸짓에 불과한 반면, 라반은 새로운 안무 개념을 확립함으로써 공간과 움직임을 새로운 관점에서 접근하는 이론적 발판을 마련하고 이를 통해 언어이자 표현으로서 새로운 예술 양식을 출현시킨다. 뷔그만은 라반이 창시한 표현주의 무용의 훌륭한 계승자였다.

독일에서 새로운 예술 양식이 표현주의 무용으로서 탄생했다면, 미국에서 그것은 ‘모던 댄스(Modern Dance)’라는 이름으로 출현했다. 이 용어는 존 마틴이 『모던 댄스』(1933)라는 책에서 처음으로 제안한 것이다. 독일의 표현주의 무용과 마찬가지로 미국의 모던 댄스는 발레의 전통과 확연히 구분되는 양식적 특징을 지닌다. 마틴은 그것의 핵심적인 4가지 요소를 ‘춤의 실제적 본질로서 움직임’, ‘메타키네시스’, 지속하는 움직임으로서 역동성’, ‘새로운 원리’로 규정한다.<sup>137</sup>

마틴은 춤의 근본적인 본질이 움직임 자체에 있다고 주장하면서 춤을 하나의 독립된 장르로서 확립시키고자 한다. 그에 따르면 춤에서 음악이나 그밖의 다른 요소들이 부차적인 요소가 되고 오로지 움직임이 춤의 중심적인 요소가 되었을 때에야 비로소 춤은 ‘모던 댄스’로서의 지위를 갖추게 된다. 따라서 전통으로부터의 해방을 주창했던 던컨조차 춤을 음악에 종속시켰기에 그녀는 마틴이 확립한 모던 댄스의 계보에서 제외된다. 또한 마틴은 ‘메타키네시스’라는 다소 생소한 용어를 통해 모던 댄스의 두 번째 요소를 제시한다. 이것은 움직임으로서 물질성과 내적 감정으로서는 정신성 모두를 강조하기 위한 개념으로, 움직임이 본래적으로 개인의 의식을 전달하는 매체라는 것이다. 요컨대 그것은 내적 감정의 표현이자 언어로서 움직임을 의미한다. 세 번째로 본질적으로 춤

---

<sup>136</sup> Mary Wigman, “The Philosophy of Modern Dance”, Selma Jeanne Cohen(ed.), 앞의 책, p. 150.

<sup>137</sup> John Martin, *The Modern Dance*, Princeton Book Company, 1989, pp. 2-43.

은 부동적 자세의 연속으로 구성되는 것이 아니라 역동성, 즉 지속하는 흐름을 통해 구성되는 것이다. 모던 댄스의 마지막 요소는 새로운 원리의 발견에 있다. 이것은 춤의 형식과 구성을 위한 원리로서 그는 원시 춤에서 발견할 수 있는 강조, 반복, 대조, 왜곡을 춤의 결정적인 원리로 파악한다. 마틴은 이러한 요소들이 춤으로 나타나기 위해서는 ‘공간의 문제’를 해결해야 한다고 말한다. 무용수는 “오직 공간 속에서 움직인다”고 주장함으로써 그는 원리의 발견에 앞서 공간을 새롭게 이해할 것을 강조한다.<sup>138</sup>

그런데 마틴이 확립한 모던 댄스의 핵심적 요소들은 라반의 이론과 상당히 유사하다. 언어이자 표현으로서 춤, 움직임의 유동성, 3차원적 공간의 이해, 움직임의 원리는 라반의 안무 개념에서 도출할 수 있는 핵심적인 키워드들이다. 마틴을 포함한 미국의 무용 이론가들은 독일의 표현주의 무용과 미국의 모던 댄스를 20세기 초반에 동시에 출현한 새로운 예술 양식의 두 줄기로 간주하는 경향이 강하지만, 미국의 모던 댄스가 독일의 영향을 강하게 받았음은 부정할 수 없는 사실이다. 마틴은 모던 댄스의 핵심적 요소들을 서술하면서 라반과 뷔그만이 이를 선취했음을 부분적으로 언급하고 있으며, 1967년 그의 후기 글에서는 뷔그만이 공간과의 관계 속에서 움직임을 다루는 방식이 모던 댄스에 지대한 영향을 미쳤음을 인정한다.<sup>139</sup>

무엇보다 미국 모던 댄스의 출현에 직접적인 영향을 준 것은 뷔그만의 제자인 한냐 홀름(Hanya Holm)이다. 뷔그만의 무용단에서 활동했던 홀름은 1931년 뉴욕으로 이주해 학교를 설립하고 라반의 이론에 입각한 교육을 전개한다. 그녀의 교육은 공간과 감정의 관계를 탐구하는 것으로부터 비롯되며 공간에 투사된 움직임은 교육의 핵심적인 소재가 된다.<sup>140</sup> 이처럼 미국 모던 댄스 출현은 라반이 확립한 안무 개념에 뿌리를 둔다. 라반이 20세기 무용사에 지대한 영향

<sup>138</sup> John Martin, 위의 책, p. 53. 원문 강조.

<sup>139</sup> John Martin, “American Modern Dance”, Anatole Chujoy, Phyllis Winifred Manchester(ed.), *The Dance Encyclopedia*, Simon and Schuster, 1967, p. 44. 실제로 1930년대 초반에 뷔그만이 미국에서 3회에 걸쳐 순회공연을 한 이후 잇따라 독일의 무용수들은 공연과 교육을 위해 미국에 초청되었으며, 반대로 미국의 무용수들은 춤을 배우기 위해 유럽행을 택했다고 한다. Claudia Gitelman, “Finding a Place for Hanya Holm.” *Dance Chronicle*, Vol. 23, No. 1, 2000, p. 53.

<sup>140</sup> Walter Sorell, *Hanya Holm: The Biography of an Artist*, Wesleyan University Press, 1969, pp. 162-165. 홀름은 1967년까지 운영되었던 이 학교에서 춤을 가르쳤으며, 이후 1985년까지 미국의 다양한 학교에서 교육을 지속했다. Debra Craine, Judith Mackrell, *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford University Press, 2010. p. 218.

력을 행사할 수 있었던 것은 뷔그만을 위시한 그의 제자들 덕분이기도 하지만, 『코레오그래피』의 출판은 그의 이론을 독일 밖으로 확산시킬 수 있었던 결정적인 요인이 된다.<sup>141</sup>

이와 같은 이유에서 미국 모던 댄스 예술가들 역시 라반과 유사한 방식으로 춤에 접근한다.<sup>142</sup> 모던 댄스의 성장을 주도한 독보적인 인물로 평가받는 마사 그레이엄은 움직임의 연속적인 흐름을 위한 원리를 발견하고 이를 표현의 수단으로서 다루는데, 춤에 대한 이와 같은 사유는 뷔그만의 직접적인 영향에 따른 것이다.<sup>143</sup> 그레이엄은 춤에 대하여 다음과 같이 말한다. “예술은 저마다의 도구와 매체를 지닌다. 춤의 도구는 인간의 몸이며, 매체는 움직임이다.”<sup>144</sup> 몸과 움직임을 춤의 도구이자 매체로 이해하는 그녀는 춤이 ‘소통’이라는 본질적인 기능을 수행한다고 주장하는데,<sup>145</sup> 그 소통의 내용을 구성하는 것은 개인의 의식과 내적 감정이다. 그레이엄은 이를 위한 움직임의 방식으로 ‘수축과 이완의 원리’를 고안한다. 이 원리는 호흡에 기초하여 몸을 수축하거나 이완함으로써 유동적인 움직임을 발생시킨다.

이처럼 20세기 초반 독일의 표현주의 무용과 미국의 모던 댄스는 라반이 확립한 안무 개념을 토대로 움직임의 원리를 규명하고 이를 표현을 위한 언어로서 다루었다. 그런데 주목해야 할 것은 라반의 안무가 미학적 이데올로기로서 새로운 춤 운동의 구심점이 될 뿐만 아니라 진보와 효율성의 원리에 입각한 근

---

<sup>141</sup> Evelyn Dörr, 앞의 글, p. 19.

<sup>142</sup> 마틴은 미국 모던 댄스의 시기를 1926년 마사 그레이엄의 데뷔를 시작으로 1958년 도리스 험프리(Doris Humphey)가 타계할 때까지의 시기로 규정한다. John Martin, 앞의 책, p. 44.

<sup>143</sup> Howard Gardner, *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*. Basic Books, 1993. p. 297.

<sup>144</sup> Martha Graham, “A Modern Dancer’s Primer for Action”, Selma Jeanne Cohen(ed.), 앞의 책, p. 135.

<sup>145</sup> Martha Graham, 위의 책, p. 137.

대성의 이데올로기로서 작동한다는 사실이다.<sup>146</sup> 라반은 움직임 언어의 발전이 춤을 “과학적 시대의 과학적 춤으로” 이끈다고 확신한다.<sup>147</sup> 이러한 신념에 따라 라반은 과학적 원리로서 움직임과 기보 체계를 영국의 산업 현장에 적용시켜 노동자의 움직임의 효율성과 숙련도를 증진시키고자 했다. 1938년 나치를 피해 영국으로 이주한 라반은 타이어 공장(Tyresoles)과 초콜릿 공장(Mars)의 노동자들을 대상으로 자신의 안무 개념에 입각한 움직임을 훈련시킨다.<sup>148</sup> 그는 움직임의 원리로서 스케일을 공장 노동자들의 반복적 움직임에 적용하고, 또한 기보 체계를 통해 노동자들의 움직임을 분석하여 개개인에 고유한 움직임의 흐름을 발견하고자 했다. 라반은 소위 ‘과학적 관리’의 주창자였던 프레드릭 테일러(Frederick W. Taylor)가 이론적으로 정립한 노동 관리 방식인 테일러주의(Taylorism)를 비판한다.<sup>149</sup> 그 비판의 요지는 테일러가 노동자들 스스로가 무엇을 만드는데도 모르는 채 세분화된 작업들을 반복 수행하는 것으로 그 역할을 제한한 것에 있다. 이와는 달리 라반은 공간과 조화를 이루는 움직임에서 작업 습관을 향상시킬 수 있는 가능성을 보았으며, 결과적으로 공장 노동자들을 대상으로 한 그의 실험은 생산성과 노동 효율의 상승이라는 효과를 입증할 수 있었다.<sup>150</sup>

라반의 안무, 즉 움직임의 원리와 그 서술 체계가 춤의 영역을 넘어 산업의 영역과 결합할 수 있었던 것은 그것이 움직임 일반의 보편적인 원리에 기반하고 있기 때문이다. 그 원리에서 강조되는 것은 조화로운 움직임이다. 춤과 노동을 근본적으로 동일한 것으로 파악하는 라반은 “예술적으로 조화를 이루는 움직임을

---

<sup>146</sup> 여기서의 근대성(modernity)은 칼리니스쿠가 언급한 바에 따라 ‘역사적 모더니티’ 혹은 ‘부르주아 모더니티’를 의미한다. 칼리니스쿠는 이러한 근대성의 특징을 다음과 같이 설명한다. “진보의 원리, 과학과 기술의 유용한 활용 가능성에 대한 신뢰, 시간(측정할 수 있는 시간, 사고 팔 수 있는, 따라서 다른 상품과 마찬가지로 돈으로 계산 가능한 등가물인 시간)에 대한 관심, 이성숭배, 그리고 추상적 인본주의의 틀 안에서 정의된, 그러나 동시에 실용주의 내지는 행동과 성공의 숭배를 지향하는 자유의 이상, 이들 모두는 다양한 정도로 근대를 위한 투쟁에 연루되어 왔으며 중산층에 의해 수립된 승승장구하는 문명의 핵심적인 가치로 보존되고 증진되어 왔다.” M. 칼리니스쿠, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 이영옥 외 역, 시각과 언어, 1993, p. 53.

<sup>147</sup> Rudolf von Laban, “Educational Value of the Dance”, Walter Sorell(ed.), *The Dance Has Many Faces*, Columbia University Press, 1966, p. 126.

<sup>148</sup> Eden Davies, *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*, Routledge, 2001, pp. 23-27.

<sup>149</sup> Rudolf von Laban, 앞의 책, pp. 116-119.

<sup>150</sup> Eden Davies, 앞의 책, pp. 27-28.

사용함으로써 손실된 에너지를 회복하고 작업 습관을 향상시킬 수 있는 본질적 가능성”을 찾는다.<sup>151</sup> 결정체 내부의 주위 공간에서 순환하는 춤의 움직임은 조화를 기준으로 노동의 움직임과 합치하며, 춤의 움직임을 서술하는 체계는 보편성에 근거하여 노동의 움직임을 서술한다. 라반의 안무 개념은 이렇게 움직임에서 낭비를 제거하고 최적의 효율성을 추구하는 노동하는 몸의 이상과 결부된다.

### 3.3.2. 유동적 형상의 서술을 위한 무용기보법

라반이 안무를 새롭게 확립하기 위하여 쾨이에에게 일정 부분 의존한 것은 사실이지만 그의 혁신은 사실상 쾨이에에 대한 존경만이 아니라 비판에서 비롯된다. 그가 보기에 쾨이에의 기보법을 포함한 과거의 기보법은 부동적 형상을 묘사했을 뿐이라는 점에서 움직임을 나타내는 범위가 지극히 제한적이다. 라반은 “고정된 상태”를 나열하는 데 그친다는 점에서 이러한 기보 체계를 ‘부동적 자세 이론’ 이자 ‘정적 형태 이론’ 이라고 명명한다.<sup>152</sup>

이와는 대조적으로 라반의 안무는 ‘움직임 이론’ 이자 ‘동적 형태 이론’ 으로서 움직임의 과정을 다룬다.<sup>153</sup> 이러한 이론은 움직임과 공간의 새로운 관계를 모색함으로써 나타난다. 다시 말해 쾨이에의 공간이 오직 바닥만을 향하는 것과는 달리, 라반의 공간은 몸을 둘러싼 공간 전체로 향한다. 그는 전체로서의 공간에서 수행되는 몸의 연속적인 움직임을 ‘건축물’에 비유하면서 이것이 일종의 ‘동선’을 형성한다고 말한다.

이 건축물은 인간의 움직임을 통해 만들어지며 공간 속에 형태들을 그리는 진로로 구성된다. 이를 ‘동선 형태’라고 부를 수 있을 것이다.<sup>154</sup>

<sup>151</sup> Rudolf von Laban, 앞의 책, pp. 119. 라반은 자신의 이론을 대량 생산 산업에 적용했던 시기에 로렌스(Frederic Charles Lawrence)와 공저로 <에포트(Effort)>(1947)라는 저서를 출판한다. 이 책에서 코레오소피로서 조화로운 움직임의 원리는 ‘움직임 리듬’을 강조하는 ‘에포트’ 개념으로 발전한다. 이 개념은 산업 현장에서 일하는 노동자들의 움직임에서 능력을 상승시킬 수 있는 움직임의 리듬을 발견하고 이를 무게, 흐름, 시간, 공간의 요소로 구체화한 것이다. 라반은 에포트 이론을 “산업적 움직임 연구”라고 일컫는다. Vera Maletic, 앞의 책, pp. 51-52.

<sup>152</sup> Rudolf von Laban, *Choreographie*, pp. 2-3.

<sup>153</sup> Rudolf von Laban, 위의 책, p. 3.

<sup>154</sup> Rudolf von Laban, *Choreutics*, p. 5.

살아있는 건축물이 형성해내는 이 동선은 쾨이에가 제시하는 동선과는 본질적으로 다르다. 건축물 자체가 3차원적인 것으로 구성되듯이 이 동선은 3차원의 스케일로서 나타난다. 라반은 『코레오그래피』에서 이와 같은 움직임의 원리와 서술 체계를 확립한 이후에 아래와 같은 표에서 자신의 기보법을 발레와 대조한다.

발레	새로운 무용기보법(tanzschrift)
다리의 움직임	몸 전체의 통합된 움직임
몸의 주위 공간과 춤 공간의 분리	통합된 공간적 그림
몸의 부분과 몸의 측면을 지시	움직임의 과정에서 나타나는 완전한 조형적 형식을 기보
평면적 안정성을 지향	대각선적 불안정성을 지향

[표 1: 『코레오그래피』: 발레 vs 새로운 무용기보법]<sup>155</sup>

여기서 라반은 새로운 무용기보법이 무엇을 대상으로 하는지 명확히 제시한다. 그것은 “몸의 부분과 몸의 측면”이 아닌 “완전한 조형적 형식을 기보”하기 위한 것이다. 전자가 2차원적 조형성이라면 후자는 3차원적 조형성을 의미한다. 라반에게 완전한 조형성이란 곧 3차원성을 의미하기 때문이다.<sup>156</sup> 즉 라반의 무용기보법은 3차원적 조형성을 서술하는 체계이며, 이러한 조형성은 움직임 원리의 서술로서 안무의 대상이자 안무 개념이 무용기보법으로부터 형성될 수 있는 조건이된다.

라반이 춤의 본질을 2차원적인 것이 아닌 3차원적인 것으로 파악함에도 불구하고 이상적인 몸의 형상에 대한 라반과 쾨이에의 관점은 여전히 일치한다. 2차원적 조형성으로 나타나는 몸이 ‘비례가 잘 잡힌 몸’이라면, 3차원적 조형성으로 나타나는 몸은 ‘황금 비율의 법칙’을 따르는 몸이다. 라반은 이상적인 몸의 모범으로 레오나르도 다빈치의 황금 비율을 언급하면서 조화로운 몸의

<sup>155</sup> Rudolf Von Laban, 앞의 책, p. 64. 본고에서 강조.

<sup>156</sup> 라반은 “우리 몸의 3차원성(조형성)”이라고 적는다. Rudolf von Laban, 위의 책, p. 17.

형상을 강조한다.<sup>157</sup> 라반에게 이상적인 몸은 피아에와 마찬가지로 대칭과 균형의 기하학적 원리에 입각한 조화로운 몸이다. 이것은 원에 대한 지식으로서 코레오소피가 조화의 개념을 함축하기 때문이며, 결정체와 스케일로서 공간과 움직임이 조화에 입각한 원리이기 때문이다. 라반이 발레를 저항해야 할 전통으로 보지 않고 움직임의 원리를 이해하기 위한 중요한 발판으로 삼았다는 사실은 그가 조화를 춤의 이상으로서 추구하는 이유를 설명해준다.

라반은 춤이란 곧 3차원적인 조형성으로 이루어지는 것이라는 인식을 견고하게 함으로써 새로운 춤 운동의 공통된 토대를 세운다. 이에 따라 춤에서 연속적인 움직임은 전례 없이 강조된다. 발레에서와 같이 몸의 부동적 형상은 2차원적 조형성만을 드러내왔기 때문이다. 라반이 연속적인 움직임을 살아있는 건축물에 비유했던 것처럼, 마틴은 “무용수는 3차원적 도구”이며 “춤은 3차원인 것”이라고 주장하면서 춤을 건축에 비유한다.<sup>158</sup> 그리하여 마틴 역시 중단되지 않는 움직임의 흐름을 춤의 필수적인 특질로 이해한다.

역동성은 춤에서 필수적인 특질이다. [...] 가장 훌륭한 움직임의 유동성을 갖춘 무용수는 최고의 역동적 조절력을 지닌다. 움직임의 흐름을 조절함으로써 춤의 움직임을 하나의 본질로서 인식할 수 있게 된다.<sup>159</sup>

앞서 살펴보았듯이 뷔그만과 그레이엄이 움직임의 유동성을 강조한 것은 그들이 춤의 본질을 3차원적 조형성으로 이해하는 사유에서 기인한다. 한편으로 무용수를 “가장 가치있는 조형적 재료이자 이상적인 표현의 도구”라고 파악하는 뷔그만은 “선행하는 움직임으로부터 유기적으로 발전하는 움직임의 형식”이 춤을 만든다고 말한다.<sup>160</sup> 다른 한편으로 새로운 춤의 시대가 “새로운 조형성을 요구”한다고 주장하는 그레이엄에게 춤은 부동적인 자세가 아닌 유동적인 움직임으로서 3차원적 조형성을 춤의 주된 재료로 삼는다.<sup>161</sup>

<sup>157</sup> Rudolf von Laban, *Choreutics*, p. 108.

<sup>158</sup> John Martin, 앞의 책, p. 53.; p. 119. 또한 마틴은 라반이 결정체를 유동적 움직임이 발생하는 공간으로 본 것과 마찬가지로 춤이 본질적으로 “입방체성(cubicalness)”을 지닌다고 말한다. John Martin, 위의 책, p. 89.

<sup>159</sup> John Martin, 위의 책, p. 58.

<sup>160</sup> Mary Wigman, *The Language of Dance*, p. 21.; “The Philosophy of Modern Dance”, 앞의 책, p. 150.

<sup>161</sup> Martha Graham, 앞의 책, p. 136.; p. 139.

3차원적 조형성으로 나타나는 유동적 움직임에 대한 집착은 춤을 스토리나 음악에의 종속으로부터 해방시켜 하나의 독립된 장르로 자리매김하는 계기를 마련한다. 그러나 춤의 본질을 움직임의 흐름으로 이해하는 사유는 오직 움직임의 원리를 찾아내고 스펙터클을 드러내는 욕망만을 미적 가치의 판단 기준으로 확립한다. 레페키는 춤이 움직임을 자신의 본질로 인식하기 시작하면서 운동성이라는 이상향을 완성하게 되며 그 결과 “근대성의 존재론”과 “운동적 주체(kinetic subjectivity)”를 출현시킨다고 주장한다.<sup>162</sup> 즉 움직임을 강요하는 명령과 이에 순응하는 운동적 주체가 춤의 근대성을 구성한다. 이와 같은 명령의 기원에 있는 것은 라반의 안무이다. 안무를 근대성의 이데올로기와 결합한 그에게 노동하는 몸과 춤추는 몸의 이상은 맞닿아 있다. 그 이상을 지탱하는 것은 결코 중단되지 않는 움직임이자 그가 스스로 강조하는 바 “운동성의 흐름”이다.<sup>163</sup> 근대성의 이데올로기가 노동에 효율성을 윤리로서 강요하는 것처럼, 그것은 춤에 유동적 움직임을 윤리로서 명령한다. 라반에 의해 춤과 산업의 영역에 거주하는 모든 인간은 효율적이고 유동적인 움직임을 위해 훈육되어야만 하는 운동적 주체로 거듭난다.

---

<sup>162</sup> André Lepecki, 앞의 책, p. 3; p. 8.

<sup>163</sup> Rudolf von Laban, *Choreutics*, p. 25.



## 4. 조형성의 극복을 위한 시도: 포스트모던 댄스 시기의 안무

### 4.1. 움직임의 구성으로서 안무

라반이 확립한 안무 개념은 당시 독일에서 보편적으로 받아들여졌지만 미국 모던 댄스 예술가들은 그 용어를 들어보지도 못했거나 혹은 알면서도 사용하지 않았다. 대표적인 예로 그레이엄은 자신이 활동을 시작한 1920년대 초반을 회상하면서 “나는 춤을 만드는 사람을 뜻하는 안무가라는 단어를 들어본 적이 없었다”라고 말한다.<sup>164</sup> 이 무렵에 출판된 『모던 댄스』에서 마틴은 ‘안무’와 ‘안무가’라는 단어를 각각 단 한 번씩 언급하긴 하지만 그 대상은 모던 댄스가 아니다. 그는 니진스키(Vaslav Nijinsky)가 <봄의 제전(*Sacre du Printemps*)>을 ‘안무’했으며, 판토마임은 시인과 ‘안무가’의 공동 작업을 필요로 한다고 말하면서 이 용어들을 각각 사용한다.<sup>165</sup> 여기서 니진스키는 20세기 초반 혁신적인 발레 스타일을 추구한 러시아 발레단 ‘발레 뤼스(Ballet Russes)’의 무용수이자 작품 창작자이며, 판토마임은 노베르로부터 유래된 발레의 전형적인 표현 형식을 뜻한다. 실제로 20세기 이후 영어권에서 ‘안무’라는 용어는 발레 뤼스의 작품을 다룬 언론과 비평에서 처음 사용되었다.<sup>166</sup> 마틴은 이러한 당대의 용례에 따라 그 용어를 사용한 것이다.

흥미로운 사실은 마틴이 『모던 댄스』를 출판한 이후, 30여 년이 지나 1967년

---

<sup>164</sup> Martha Graham, *Blood Memory*, 1st ed, Doubleday, 1991, p. 236. Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, 2011, p. 43.에서 재인용. 또한 1925년 데니스의 글과 1941년 그레이엄의 글, 1935년 험프리의 글, 등 모던 댄스의 대표적인 예술가들이 쓴 글에서도 ‘안무’라는 단어는 등장하지 않는다. Ruth St. Denis, “Music Visualization”, Selma Jeanne Cohen(ed.), 앞의 책. Martha Graham, “A Modern Dancer’s Primer for a Action”, Selma Jeanne Cohen(ed.), 앞의 책. Doris Humphrey, “New Dance”, Selma Jeanne Cohen(ed.), 앞의 책.

<sup>165</sup> John Martin, 앞의 책, p. 112.; p. 118.

<sup>166</sup> 1911년 런던의 <더 타임즈>에 실린 한 비평에서는 “말하자면 안무적 이념을 전달하는 테크닉이 존재하는 예술”이라고 발레 뤼스의 작품을 평가하며, 1913년의 또 다른 글에서는 19세기 낭만 발레의 “안무는 본래 다른 목적으로 작곡된 음악에 맞춘 것”이라고 비판하면서 발레 뤼스 작품에 사용된 음악이 춤만을 위해 작곡된 것임을 강조한다. “The Fusion of Music and Dancing”, *The Times*, July 26, 1913. Susan Leigh Foster, 앞의 책, p. 227.에서 재인용. 또한 1913년 미국의 <뉴욕 타임즈>에 실린 기사는 <봄의 제전>에 대해 다루는데, 여기서 기자는 “그 안무의 책임자는 니진스키다. 그의 임무는 마치 작곡가가 소리를 가지고 그러하듯이, 정서적인 효과의 산출을 위해서 움직임을 엮어내는 것이다”라고 적는다. “New Ballet Puzzles”, *New York Times*, July 12, 1913.

에 쓴 글에서 ‘안무’ 용어를 발레 뤼스가 아닌 모던 댄스를 서술하는 맥락에서 사용한다는 점이다.<sup>167</sup> 여기서 그는 이 용어를 별달리 정의하지 않기 때문에 그것이 의미하는 바는 분명하지 않다. 그런데 이와 거의 동일한 시기인 1968년에 머스 커닝엄이 쓴 글에서 안무의 의미는 보다 명확하게 드러난다. 그는 자신의 작품을 아래와 같이 설명한다.

춤은 일련의 부분들로 안무되었는데, 확인을 해야 할 필요가 있어서 각각의 부분에 사물(Object), 삼각형(Triangle), 바닥(Floor), 꼬리표(Tag), 공간(Space), 입구(Entrance) 등의 이름을 붙였다. 예를 들어 ‘사물’의 경우, [...] 무용수들이 사물을 옮기거나 혹은 무대 주위로 이동시킨다. ‘바닥’은 여성 무용수 듀엣을 말하는 데, [...] 두 무용수는 공간을 가로지르며 느린 박자로 명확하게 움직인다. 그 둘은 서로 떨어질 수 있지만 이보다는 자주 함께 움직인다. ‘다섯 부분의 트리오’라는 부분도 있는데, [...] 여기서 움직임은 빠르다.<sup>168</sup>

여기서 커닝엄은 ‘어떻게 움직이는지’를 설명하는 맥락에서 안무를 언급한다. 즉 그는 안무를 ‘움직임의 구성’이라는 의미로 사용하며, 이에 비추어 보건대 앞의 마틴이 쓴 글에서도 안무는 동일한 의미로 사용되었다는 것을 알 수 있다. 1960년대에 미국에서 ‘움직임의 구성으로서 안무’는 이처럼 발레 뤼스라는 제한적 대상을 벗어나 이론과 실천의 영역 모두에서 보편적인 용어가 되었던 것이다.

사실상 ‘안무’는 1950년대에 이르러서야 미국의 영어 사전에 처음 등재되었으며 “움직임을 결합하여 공연을 위한 춤을 만드는 기술”이라고 정의된다.<sup>169</sup> 그런데 주목해야 할 것은 안무를 ‘춤을 기보한 것’과 ‘무용 예술’ 두 가지 의미로 정의하는 프랑스와 영국의 사전과는 달리 미국의 사전은 안무를 위의 단 한 가지 정의로만 한정한다는 점이다. 마틴과 커닝엄 역시 안무를 무용기보법

<sup>167</sup> 미국 모던 댄스의 역사를 새롭게 정리하고 예술가들의 작품을 설명하는 이 글에서 마틴은 모던 댄스가 “구성과 안무”에 상당한 중요성을 부여한다고 말한다. 이외에도 그는 그레이엄이 음악과 의상 등을 “안무의 핵심”으로 다룬다고 언급하거나, 모던 댄스 예술가들을 일컬어 “안무가”라고 말하기도 한다. John Martin, “American Modern Dance”, Anatole, Chujoy, Phyllis Winifred Manchester(ed.), *The Dance Encyclopedia*, Simon and Schuster, 1967. pp. 45-48.

<sup>168</sup> Merce Cunningham, “Two Questions and Five Dances”, Selma Jeanne Cohen(ed.), 앞의 책, p. 203. 본고에서 강조. 같은 글에서 커닝엄은 “우연성(chance)”이라는 수단을 통해 안무를 했다고 말하면서 같은 맥락에서 “움직임이 고안되었다”라고 말한다.

<sup>169</sup> <http://dictionary.cambridge.org>.

과는 전혀 무관한 의미로 사용한다. 무용기보법을 통해 탄생하고 그것과의 밀접한 관계 속에서 개념을 형성해왔던 안무는 독립적인 개념이 된 것이다.

## 4.2. 안무와 무용기보법의 분리

포스터에 따르면 미국에서 ‘안무’와 ‘안무가’라는 용어는 20세기 초반 발레뤼스의 작품을 대상으로 사용된 이후 1920년대부터 차츰 브로드웨이 뮤지컬 등 다양한 영역에서 사용되기 시작했다.<sup>170</sup> 따라서 마틴과 커닝엄이 ‘안무’라는 용어를 사용하게 된 이유를 단편적으로 해석한다면, 사회적으로 그 용어가 점차 광범위하게 사용된 것에 따른 자연스러운 결과라고 할 수 있다. 그렇다면 모던 댄스 예술가들과 이론가들은 왜 그 용어를 사용하지 않았는가? 모던 댄스의 전성기였던 1930년대와 1940년대에 그것은 결코 낯선 용어가 아니었을 텐데도 말이다.

더욱 의문스러운 지점은 모던 댄스의 존재론적 본질이 움직임 자체에 있다는 마틴의 주장에도 불구하고, 모던 댄스 예술가들은 움직임의 구성이라는 의미의 안무 용어를 사용하지 않았다는 사실이다. 과거의 어느 때보다 움직임 자체에 주목하기 시작한 모던 댄스 시기에 ‘움직임의 구성’을 의미하는 이 용어가 사용되지 않은 이유는 무엇인가? 그리고 어떤 이유에서 1960년대에 이르러 이 용어가 이론과 실천의 영역에서 두루 사용되기 시작한 것인가? 앞으로 설명하겠지만, 이와 같은 질문은 오랜 기간 긴밀한 결속을 유지해왔던 무용기보법과 안무가 단절을 이루게 된 배경과 그 함의를 해명하기 위한 출발점이 된다.

먼저 모던 댄스에 이르러 춤이 움직임을 자신의 본질로 인식함으로써 하나의 독립된 장르가 되었다는 마틴의 주장을 재고해야 할 필요성이 있다. 말하자면 엄밀한 의미에서 모던 댄스는 장르 간의 뚜렷한 경계를 특징으로 하는 모더니즘이 아니라는 말이다. 이를 지적하는 이유는 안무 용어를 사용하기 시작한 이른바 ‘포스트모던 댄스’라고 일컬어지는 세대에 이르러 진정으로 움직임이 춤의 본질로 다루어졌으며, 이에 따라 춤은 비로소 자율적 예술 장르가 되기 때문이다. 포스트모던 댄스는 샬리 베인즈의 『운동화를 신은 테르프시코레: 포스트모던 댄스』에서 1960년대와 1970년대에 출현한 새로운 춤의 장르로 규정된 이후 보편적인 명칭으로 받아들여진다. 베인즈에 따르면 이 용어는 1975년 마

<sup>170</sup> Susan Leigh Foster, 앞의 책, p. 44.

이클 커비(Michael Kirby)의 비평에서 처음 사용된 것으로, 커비는 이 시기 모던 댄스와는 확연히 구분되는 스타일의 춤을 지칭하기 위해 모던 댄스 ‘이후’라는 의미에서 ‘포스트’라는 접두사를 사용한다. 베인즈는 이처럼 시기성만을 강조하는 용어상의 문제를 지적한다. 왜냐하면 1960년대와 1970년대의 포스트모던 댄스에서 다른 예술 장르의 모더니즘에서 나타나는 핵심적인 특징들, 곧 예술 장르의 본질에 대한 이해와 형식적 요소의 분리, 주제의 제거 등을 발견할 수 있기 때문이다. 따라서 베인즈는 포스트모던 댄스야말로 ‘모더니즘적 예술’이라고 주장한다.<sup>171</sup>

모더니즘적 예술로서 포스트모던 댄스의 가장 주된 특징으로 지목되는 것은 움직임의 비표현적 양상이다. 1960년대 포스트모던 댄스 예술가들의 원동력은 더 이상 새로울 것이 없었던 당대 춤의 관습을 반성하고 그것으로부터 이탈하고자 하는 열망에 있었다.<sup>172</sup> 그 관습이란 다른 아닌 모던 댄스이다. 포스트모던 댄스 예술가들은 움직이는 몸을 표현의 매체로만 다루었던 모던 댄스에 노골적으로 저항하고 춤을 새로운 관점에서 사유하기 시작한다. 그 결과 “몸은 표현적 은유의 도구가 아니라 그 자체 춤의 주제(subject)”가 된다.<sup>173</sup> 베인즈는 이와 같은 문제 의식이 1970년대에 이르러 보다 ‘분석적’으로 탐구되기 시작한다고 말한다. 이 시기 예술가들이 티셔츠와 운동화를 신고 음악도 사용하지 않은 채 춤을 추기 시작한 이유는 “춤에서 표현적 요소를 제거”하기 위함이며 이를 통해 “움직임의 전경화 그 자체”가 강조된다.<sup>174</sup> 말하자면 포스트모던 댄스에 이르러서야 비로소 움직임은 춤의 본질로서 다루어지게 된 것이다.

물론 모던 댄스 예술가들은 라반이 그랬듯이 움직임의 원리를 찾는 데 주

<sup>171</sup> Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*, Wesleyan University Press, 1987, p. xv. 베인즈의 이와 같은 지적은 1977년 자신의 책을 처음 출판하고 10년이 지나 1987년에 새롭게 발행한 책의 서문에서 나온다. 1977년 당시에 베인즈는 커비와 마찬가지로 단지 시기성을 강조하기 위한 목적으로 ‘포스트모던 댄스’라는 용어를 사용했다. 그런데 그녀는 모더니즘적 요소가 뚜렷한 1960년대와 1970년대의 포스트모던 댄스에서도 ‘패티쉬, 아이러니, 토속적 소재, 문화의 연속성, 작품보다 과정 자체의 강조, 삶과 예술의 경계 흐리기, 예술가와 관객과의 관계 재고’ 등의 포스트모더니즘적 요소를 발견할 수 있기 때문에 ‘포스트모던 댄스’라는 용어의 사용이 여전히 유효하다고 본다. 베인즈는 이와 같은 포스트모더니즘적 요소가 1980년대 포스트모던 댄스에 이르러 뚜렷해지기 때문에 이 시기의 춤을 ‘포스트모더니즘적 댄스’라고 지칭한다. 본고에서 다루는 것은 1960년대와 1970년대의 ‘포스트모던 댄스’이다.

<sup>172</sup> Sally Banes, 위의 책, p. xvii.

<sup>173</sup> Sally Banes, 위의 책, p. xviii.

<sup>174</sup> Sally Banes, 위의 책, pp. xx-xxi.

력했으며, 이로 인해 음악이나 스토리에 종속된 춤에서 벗어난 것은 사실이다. 그러나 모던 댄스에서의 움직임은 그 자체 독립적으로 존재하지 않는다. 그 움직임은 언제나 표현을 위한 수단이며 무용수의 몸은 이를 위한 도구가 된다. 모던 댄스는 음악과 스토리로부터의 종속에서 벗어났을지언정, 표현성에의 종속에서 벗어나지는 못한 것이다. 따라서 모던 댄스에서 언어이자 표현의 매체로 다루어진 움직임은 결코 자족적인 요소가 될 수 없었다.

표현이라는 강박에서 벗어난 포스트모던 댄스에서 움직임은 춤의 존재론적 본질로 부상하게 된다. 이에 따라 필연적으로 움직임의 구성 그 자체만을 강조하기 위한 개념이 요청된다. 주지하다시피 그것이 ‘안무’이다. 포스트모던 댄스 시기에 이르러 움직임의 구성으로서 안무 개념이 출현한 것은 이처럼 춤에 대한 태도 변화와 무관하지 않다. 그렇다면 안무와 무용기보법이 분리된 결정적인 계기를 움직임의 비표현적 양상이 제공한 것으로 볼 수 있는가? 베인즈와 마찬가지로 대다수의 이론가들은 포스트모던 댄스의 실천에서 부각되는 특징으로 비표현적인 움직임을 지목한다.<sup>175</sup>

그러나 포스트모던 댄스를 비표현적인 것으로만 규정하는 데 대해서는 재고가 필요하다. 왜냐하면 베인즈 스스로가 주장하듯이 포스트모던 댄스는 예술가의 분명한 의도가 무엇인지를 관객이 ‘독해’해야만 했던 모던 댄스의 관습을 거부하기 때문이다.<sup>176</sup> 따라서 뚜렷한 주제와 의미가 드러나지 않는 포스트 모던 댄스 예술가들의 작품은 필연적으로 다양한 방식으로 읽힐 수 있는 가능성을 제공한다. 예컨대 무용 평론가인 데보라 조위트는 움직임에서 감정을 드러내는 관습에 그 누구보다 비판적이었던 이본느 레이너(Yvonne Rainer)의 작품이 오히려 “몸과 감정을 분리시키는 당대의 세태를 표현”한다고 말한다.<sup>177</sup> 이는 ‘표현’이라는 말의 정의 문제와 관계된다. 커닝엄은 춤이란 본디 표현적이

---

<sup>175</sup> 가령 코헨은 “움직임을 창작하는 데 있어서 표현성의 강조가 이를 쓸데없이 제한”한다는 문제 의식이 포스트모던 댄스 예술가들에 의해 제기되었다고 주장한다. Selma Jeanne Cohen(ed.), 앞의 책, p. 194. 또한 로저 코플랜드는 커닝엄의 작품에서 “표현적이거나 상징적인 요소는 없었다”고 쓴다. Roger Copeland, “Merce Cunningham and the Politics of Perception”, Marshall Cohen, Roger Copeland(ed.) *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, 1983, p. 310.

<sup>176</sup> Sally Banes, 앞의 책, p. 4.

<sup>177</sup> Deborah Jowitt, “Expression and Expressionism in American Modern Dance”, Janet Adshead-Lansdale, June Layson(ed.), *Dance History: An Introduction*, 1994, p. 175.

기 때문에 애써 무언가를 표현하려고 노력할 필요가 없다고 말한다.<sup>178</sup> 즉 커닝엄은 자신만의 관점에서 비표현성이 아니라 오히려 근본적인 표현성 자체를 드러내고자 한 것이다. 이처럼 포스트모던 댄스의 정체성을 표현성의 유무에서 찾는 것은 복잡한 문제만을 야기한다.

그러므로 포스트모던 댄스는 춤의 규정적 정의에 대해 의문을 제기하고 춤에 대한 사유의 지평을 확장시키는 실천으로 이해되어야 한다. 포스트모던 댄스에서 비표현적인 움직임의 양상이 부각된 것은 바로 모던 댄스에서 움직임을 표현의 수단으로 규정했기 때문이다. 따라서 표현성을 고의적으로 회피하고 혐오하기까지 하는 초기 포스트모던 댄스 실천들은 역설적이게도 ‘춤은 본질적으로 비표현적인 것이다’라는 규정을 낳을 수 있으며, 이 또한 비판과 반성의 대상이 된다. 메레디스 몽크(Meredith Monk)와 케네스 킹(Kenneth King), 윌리엄 두나스(William Dunas)는 표현성을 의도적으로 회피한 1960년대 시도들에 의의를 제기하고 작품에서 표현성을 강조한 포스트모던 댄스 예술가들이다.<sup>179</sup>

포스트모던 댄스의 실천을 춤의 규정성에 대한 저항과 그것으로부터의 확장으로 이해한다면, 그 규정성의 내용을 구성하는 것은 무엇인가? 그것은 극장 예술로서 무용의 역사를 지배해온 춤에 대한 견고한 사유, 즉 춤이란 조형성으로 이루어진다는 사유이다. 조형성은 공간과 움직임의 측면에서 춤을 사유한 결과이다. 쾨이에는 춤의 공간과 움직임을 2차원적인 것으로 규정하고 2차원적 조형성을 기보법의 대상으로 삼는다. 또한 라반은 춤의 공간과 움직임을 3차원적인 것으로 규정하고 3차원적 조형성을 기보법의 대상으로 삼는다. 그들에게 춤은 곧 조형성을 의미한다. 이를 바꾸어 말한다면, 조형성을 드러내지 않는 움직임은 춤이 아니라는 말이다. 조형성이야말로 무용기보법의 유일한 대상이자 과거 안무 개념의 형성을 위한 전제가 된다. 따라서 그 전제에 의문이 제기될 때, 그리고 춤에 대한 그 규정성에 저항하게 될 때 춤과 무용기보법 사이에는 불화가 시작된다. 다시 말해 조형성 너머의 춤을 더 이상 기호가 포착할 수 없게 되었을 때, ‘춤이란 무엇인가’라는 사유로부터 시작된 안무 개념에 무용

<sup>178</sup> Merce Cunningham, “The Impermanent Art”, David Vaughan, Melissa Harris(ed.), *Merce Cunningham: Fifty Years*, Aperture, 1997, p. 86.

<sup>179</sup> Deborah Jowitt, 앞의 책, pp. 176-177. 조위트는 이들이 모던 댄스와는 다른 새로운 표현적 방식을 추구한다고 말한다. 예컨대 그녀는 목소리와 움직임, 이미지들이 얹히는 콜라주 기법을 사용한 몽크의 작품에서 감정을 촉발시키는 표현적 양상이 발견된다고 주장한다. 또한 두나스의 작품에서 등장하는 일련의 솔로 장면들은 연관 없어 보이는 이미지들을 단편적으로 나열함으로써 베케트적 부조리함을 드러낸다고 말한다.

기보법이 들어설 자리는 위태로워진다.

### 4.3. 조형성의 극복과 몸의 해방으로서 무용

#### 4.3.1. 공간과 움직임 실험으로서 포스트모던 댄스

앞에서 몇 차례 언급한 바 있는 커닝엄은 포스트모던 댄스 시대를 개척한 인물로 평가받는다. 작곡가 존 케이지(John Cage)와의 협업으로도 잘 알려져 있는 그는 춤에 대한 인식의 전환에 중대한 계기를 마련한다. 표현을 위한 움직임만이 가능했던 모던 댄스와는 달리 ‘어떠한 움직임도 춤의 재료가 될 수 있다’는 그의 신념은 포스트모던 댄스 예술가들에게 남겨진 중요한 유산이 된다.<sup>180</sup> 커닝엄이 작품에서 움직임을 다루는 방식 중의 하나는 동전을 던지거나 카드를 뽑아 움직임의 순서를 나열하거나 결합시키는 이른바 ‘우연성(chance)’의 방식이다.<sup>181</sup> 확실히 이 방식은 춤의 외적인 요소들, 말하자면 음악과의 연관성이나 스토리의 전개를 배제시키고 전적으로 움직임의 구성만을 강조한다. 그러나 베인즈는 그를 모던 댄스와 포스트 모던 댄스의 경계에 위치시키는데, 그 이유는 움직임의 “어휘가 전문적이고 기교적인 것에 머물렀고, 대부분의 경우 그의 작품을 극장에서 발표”했기 때문이다.<sup>182</sup> 이와 같은 평가에서 베인즈가 모던 댄스와 포스트모던 댄스를 구분하는 결정적인 기준을 움직임과 공간에 대한 접근 방식에 두고 있다는 사실을 알 수 있다. 만일 베인즈의 주장에서처럼 커닝엄이 여전히 과거의 움직임과 공간에 머물러 있다면, 그의 춤은 마땅히 조형성으로 나타날 것이다. 예상과 일치하게도 커닝엄의 작품에서 무용수들의 몸은 수직으로 곧게 세워져 철저하게 훈련된 조형적 형상을 취한다. 그 스스로 주장하듯이

---

<sup>180</sup> Sally Banes, 앞의 책, p. 6.

<sup>181</sup> 커닝엄이 이 방식을 처음으로 적용한 작품은 <솔로리스트와 3인의 군무를 위한 16개의 춤(16 Dances for Soloist and Company of Three)>(1951)이다. 커닝엄은 개개의 독립된 장면들과 움직임을 어떤 순서로 연결해야 하는지 마땅한 이유를 찾을 수 없어서 그냥 동전을 던졌다고 말한다. 그에게 중요한 것은 단지 움직임의 구성인 것이다. Merce Cunningham, “Two Questions and Five Dances”, Selma Jeanne Cohen(ed.), 앞의 책, p. 201.

<sup>182</sup> Sally Banes, 앞의 책, p. xvi.

커닝엄에게 춤이란 “몸 구조의 유연성”에 토대를 둔 “균형”이기 때문이다.<sup>183</sup>

커닝엄 이후에 본격적으로 등장하기 시작한 포스트모던 댄스 예술가들의 춤에서 과거의 조형성은 찾아보기 어렵다. 그들의 춤은 2차원의 공간에서 부동적 형상을 취하지도, 3차원의 공간에서 유동적 형상으로 흐르지도 않는다. 물론 그들 모두가 춤의 조형성을 의식적으로 극복하고자 했던 것은 아니다. 그러나 그들의 공통적인 관심사는 과거 안무가 규정해 온 움직임과 공간을 새로운 관점에서 접근하는 것이었으며, 이는 필연적으로 춤이란 곧 조형성이라는 견고한 신념을 뒤흔든다. 말하자면 그들은 의식하지 못한 채 안무와 무용기보법의 관계에 균열을 가했던 것이다. 왜냐하면 공간과 움직임의 절대적 원칙에 순응함으로써 나타나는 조형성은 무용기보법의 유일한 대상이자 과거 안무 개념의 전제이기 때문이다.

포스트모던 댄스의 실천에서 주목해야 하는 것은, 공간과 움직임에 접근하는 예술가들의 방식이 그것을 또 다시 규정하려는 실천이 아니라는 점이다. 그들은 공간과 움직임에 다각적으로 접근함으로써 그것을 새롭게 바라볼 수 있는 가능성을 제안한다. 그들의 실천이 실험으로 불릴 수 있는 이유가 여기에 있다.

공간에 대한 포스트모던 댄스 예술가들의 실험은 전통적인 프로시니엄의 밀폐된 공간을 벗어나는 것으로부터 시작한다. 그들은 갤러리, 창고, 건물의 계단, 심지어 시골의 농장을 새로운 공간으로 발견하고 무대로 삼는다.<sup>184</sup> 춤의 공간은 2차원의 평면에서 3차원의 결정체를 거쳐 실제 삶의 영역으로 확장된다. 주목할 만한 것은 공간에 대한 문제 의식을 적나라하게 드러내는 트리샤 브라운(Trisha Brown)의 <벽 위를 걷기(Walking on the Wall)>(1971)이다. 로프에 몸을 의지한 무용수들이 미술관 벽을 수직으로 걸어다니는 이 작품은 관객들에게 마치 아래를 내려다보는 듯한 느낌을 전달한다. 일종의 시각적 환영을 불러일으키는 듯한 브라운의 작품은 쾨이에 시대의 춤과 그의 안무를 연상케 한

---

<sup>183</sup> Merce Cunningham, "The impermanent Art." David Vaughan, Melissa Harris(ed.), *Merce Cunningham: Fifty Years*, Aperture, 1997, p. 87. 베인즈는 커닝엄의 춤이 “발레의 우아하고 화려한 발 동작에 그레이엄에 의한 척추와 팔의 유연성을 결합”한 형태라고 말한다. Sally Banes, 앞의 책, p. 7.

<sup>184</sup> 시몬 포르티(Simone Forti)의 <롤러(Roller)>(1960)와 <시소(See-Saw)>(1906)는 갤러리와 로프트에서 공연되었으며 스티브 팩스톤(Steve Paxton)의 <오후(Afternoon)>(1963)는 뉴저지의 농장에서, 메레디스 몽크(Meredith Monk)의 <주스(Juice)>(1969)는 건물의 나선형 계단에서 공연되었다. Sally Banes, 앞의 책, p. xviii.; p. 152.



다. 높은 곳에 앉아 아래를 조망함으로써 춤의 기하학적 패턴을 감상했던 궁정 발레 시기에 꺾이에는 무용수의 정수리를 내려다보는 관점에서 춤을 작성했다. 그것은 시각적 주체로서 안무가의 출현을 알리는 행위였다. 브라운의 작품은 무용수의 공간이 무엇일 수 있는지 묻는 동시에, ‘본다는 것’의 의미를 재고하게 만든다.



[그림 18: 트리샤 브라운, <벽 위를 걷기>(1971)]<sup>185</sup>

포스트모던 댄스 예술가들은 극장을 벗어난 공간을 발견함으로써 춤의 공간을 확장시키는 데에서 나아가, 기존의 극장 공간에서 새로운 가능성을 모색한다. 전통적인 춤의 공간에서 바닥이란 오직 무용수의 발바닥과 접촉되어 있어야만 하는 곳이다. 포스트모던 댄스 예술가들은 이 바닥이라는 미지의 영역에 몸을 던진다. 시몬느 포르티(Simone Forti)의 <기어가기(Crawling)>(1974)라는 작품에서의 움직임은 제목 그대로 단지 바닥을 기어다니는 것이다. 기어다니는 움직임이 발생하는 바닥은 평면도, 결정체도 아니다. 그것은 평면이라기에는 기어다니는 움직임 때문에 3차원적이며, 결정체라기에는 몸이 바닥과 밀착되어 있기 때문에 2차원적이다. 바닥과 몸의 접촉은 이렇게 공간의 문제 자체를 무색하게 만든다.

스티브 팩스톤(Steve Paxton)은 몸과 바닥의 접촉에서 더 나아가 몸과 몸을

<sup>185</sup> <http://www.trishabrowncompany.org>.

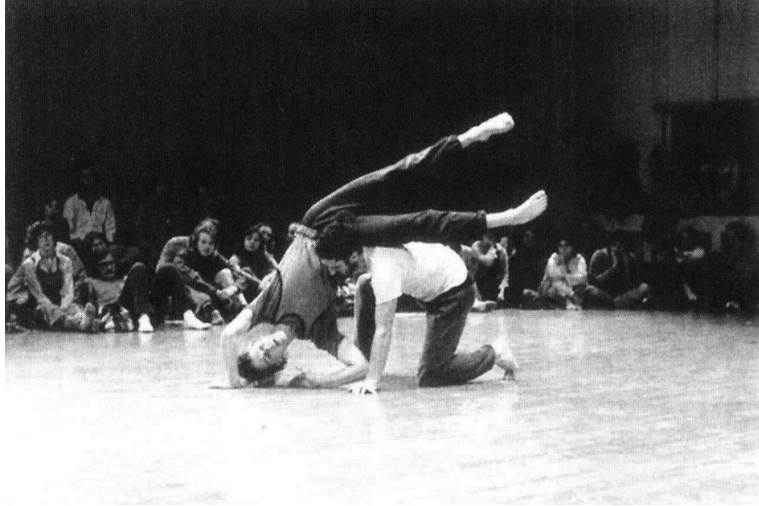
접촉시킴으로써 공간과 새로운 관계를 맺는다. 이른바 ‘접촉 즉흥(contact improvisation)’의 창시자로서 팩스톤은 두 사람 이상이 서로의 몸을 접촉시킨 상태에서 발생하는 즉흥적 움직임과 우발적 상황에 주목한다. 그는 접촉 즉흥의 훈련을 위한 중요한 요소 중의 하나인 ‘공간 지향(orientation to space)’을 아래와 같이 설명한다.

공간 지향은 자신이 어디에 있는지 아는 것과 관련이 있으며, 더 중요하게는 아래(down)가 어디에 있는지를 아는 것과 관련이 있다. 몸이 들어올려진 상태에서 빙빙 돌게 되면 중력에 대한 자각이 사라지는 듯한 감각을 불러일으킨다. 훈련은 돌고 구르고 허우적거리는 가운데 즉흥자가 자신의 탈지향의 끝(the edge of their disorientation)을 탐구하고, 그 끝에 도달했을 때 멈추고, 그 끝의 측면을 조금 더 해보는 것(working a bit this side of it)으로 모든 세션마다 구성된다.<sup>186</sup>

팩스톤은 ‘아래’의 방향과 ‘탈지향’을 강조하는데 이것이 의미하는 바는 접촉 즉흥의 형식과 밀접한 연관이 있다. 접촉 즉흥은 서로에게 무게 중심을 주고 받으면서 무언의 정보를 끊임없이 교환한다. 무게 중심이 끊임없이 이동하는 접촉 즉흥의 공간에서 하나의 기준점은 존재하지 않으며, 움직임은 언제나 ‘아래’, 즉 중력의 영향만을 받는다. 이것은 피아제의 평면에서 움직임이 수직과 수평 방향으로 향하거나, 라반의 결정체에서 움직임이 하나의 기준점을 중심으로 외부로 확장되어 나아갔던 것과는 완전히 다르다. 접촉 즉흥의 공간에 속한 몸은 ‘탈지향’ 함으로써 전통적 안무가 강요해 온 움직임의 방향성을 무력화한다.

---

<sup>186</sup> Steve Paxton, “Contact Improvisation”, Selma Jeanne Cohen(ed.), 앞의 책, p. 222.



[그림 19: 스티브 팩스톤(우측)의 접촉 즉흥(1977)]<sup>187</sup>

이처럼 전통적 안무가 허락하지 않았던 공간에 발을 내딛기 시작한 포스트 모던 댄스의 실험에서, 포르티의 기어가는 움직임과 팩스톤의 접촉 즉흥에서처럼 움직임 역시 과거의 규정성으로부터 벗어난다. 특히 레이너는 과거 움직임의 관습과 규제를 정면에서 거부한 대표적인 예술가이다. 레이너의 ‘거부 선언’에서 명시적으로 드러나는 것처럼,<sup>188</sup> 전통에 대한 비판 의식을 작업의 출발점으로 삼는 그녀는 움직임을 철저하게 단순화시켜 ‘중립적인 행위자(neutral doer)’로서 무대에 서고자 한다.<sup>189</sup> 움직임에 접근하는 자신의 방식에 대해 레이너는 다음과 같이 설명한다.

다른 방식의 움직임을 찾는 것이 필요했다. [...] 따라서 나는 다른 곳(place)에서

<sup>187</sup> Cynthia J. Novack, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, 1990, p. 93.

<sup>188</sup> “스펙타클의 거부, 기교의 거부, 변형과 마법, 환상의 거부, 스타 이미지의 화려함과 초월성의 거부, 영웅적인 것의 거부, 반영웅적인 것의 거부, 시시한 이미지의 거부, 퍼포머나 관객의 몰입 거부, 스타일의 거부, 과장된 몸짓의 거부, 관객을 현혹시키는 퍼포머의 속임수 거부, 기괴한 행위의 거부, 감동을 주거나 감동을 받는 것의 거부.” Yvonne Rainer, “Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called “Parts of Some Sextets” Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965”, *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 2, 1965, p. 178.

<sup>189</sup> Yvonne Rainer, “A Quasi Survey of Some ‘Minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A”, Gergory Battcock(ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, p. 267.

부터 시작했다. 팔꿈치를 조금씩 흔들고, 한 발에서 다른 발로 바꾸고, 천장을 바라보고 눈의 초점을 아주 미세한 반경으로 옮기고, 평평하게 들어 올린 손이 움직이다가 멈추고, 다시 움직이다가 멈추는 것을 바라보았다. [...] 나는 그것이 비역동적인 움직임으로, 리듬 없이, 강조 없이, 긴장 없이, 휴식 없이 남기를 원했다.<sup>190</sup>

레이너는 공간과의 조화는 전혀 개의치 않고 지극히 단순하고 평범한 수준에서 움직인다. 사건의 재현도, 기교의 전시도 없이 팔을 조금씩 움직이거나 자율적 의지에 따라 시선을 옮기는 행위는 역동성이나 휴식이 없는 상태를 지향한다. 요컨대 그 움직임은 서양 무용사의 지배적인 움직임 형식으로서 유동성과 부동성의 대립을 무너뜨린다. 베인즈는 이와 같은 레이너의 실험을 “춤의 본질로의 환원”이라고 일컬으며 그녀의 대표적인 작품인 <트리오 A(Trio A)>(1966)를 포스트모던 댄스의 미학적 목표의 전형으로 평가한다.<sup>191</sup>

그 무엇을 위한 도구가 아닌 움직임 그 자체만에 주목한 포스트모던 댄스 예술가들의 시선은 몸의 움직임을 넘어 사물의 움직임으로 향한다. 레이너의 <룸 서비스(Room Service)>(1964)라는 작품에서 무용수들은 매트리스를 무대와 객석 통로, 혹은 극장 출구 쪽으로 이리저리 옮겨다닌다. 레이너는 이 작품에서는 매트리스조차 그 자체 “자족적인” 움직임을 지닌 요소라고 말한다.<sup>192</sup> 포르티의 <시소(See-Saw)>(1960)와 <롤러(Rollers)>(1960)에서는 시소와 바퀴가 달린 나무 상자가 등장하는데, 이 작품을 완성시키는 것은 몸의 움직임이라기 보다는 오히려 시소와 상자의 움직임이다. <시소>에서 무용수들이 단지 시소를 타고 있을 뿐인 장면에서 관객들이 보게되는 것은 시소의 움직임이며, <롤러>에서 부각되는 것은 줄에 메달려 쓰러질 듯이 위태롭게 움직이는 상자이다. 심지어 팩스톤은 <정맥 주사 강연(Intravenous Lecture)>(1970)에서 정맥 주사를 맞으면서 검열을 비판하는 강연을 한다. 이것이 강연이 아니라 춤일 수 있는 것은, 강연을 수행하는 그의 움직임 때문만이 아니라 그의 팔에 주입되는 주사액의 흐름과 이따금 역류하는 피의 움직임 때문이기도 하다.

<sup>190</sup> Yvonne Rainer, 위의 글, p. 170.

<sup>191</sup> Sally Banes, 앞의 책, p. 44.

<sup>192</sup> Yvonne Rainer, 앞의 글, p. 168.



[그림 20: 시몬느 포르티, <시소>(1960)]<sup>193</sup>



[그림 21: 이본느 레이너, <룸 서비스>(1964)]<sup>194</sup>

<sup>193</sup> <http://www.lucafrei.info>.

<sup>194</sup> Yvonne Rainer, 앞의 글, p. 172.

과거 안무가 규정한 움직임의 원리를 전복시키는 예술가들의 실험은 ‘운동적 주체’에 정면으로 문제를 제기한다. 그 원리란 라반으로부터 확립된 원리로서 표현주의 무용과 모던 댄스에서 견고하게 지켜진 유동적 움직임이다. 끊임 없이 유동적으로 움직일 것을 명령하고 또 이를 수행하는 운동적 주체의 탄생은 춤이란 곧 중단되지 않는 움직임으로 구성된다는 인식을 확립시켰다. 그러나 운동적 주체는 포스트모던 댄스 예술가들의 움직임 앞에서 멈춰 선다. 레이너의 움직임과 포르티의 사물들, 팩스톤의 강연과 그의 피는 춤이 더 이상 유동적 움직임만으로 구성될 수 없음을 주장한다.

그리하여 전통적 안무의 공간과 움직임이 무력화된 곳에는 조형성을 드러내는 ‘비례가 잘 잡힌 몸’과 ‘황금 비율의 몸’이 아닌 ‘평범한 몸’만이 남는다. 공간과 움직임의 원칙이 존재하는 곳에 거주하는 몸은 그곳에 적합한 이상적이고 균형 잡힌 조형적 형상을 강요받아왔다. 그러나 포스트모던 댄스에서 몸은 평면에 부착되어 자세를 취하지도, 결정체의 내부에 포획되어 사지를 뺏지도 않는다. 바닥을 기어가거나 시소를 타는 포르티의 몸, 시선을 옮기거나 매트리스를 옮기는 레이너의 몸, 타자와 접촉하거나 강연을 하는 팩스톤의 몸은 삶의 곳곳에서 발견할 수 있는 그런 몸이다. 그러므로 팩스톤은 균형 잡힌 몸에 대한 기존의 정의를 수정한다. “균형이란 전통 춤에서처럼 몸이 그 중심축을 따라 곧게 퍼진 것이 아니라, 몸과 몸을 실질적으로 지탱해주는 부위의 관계로 정의된다.”<sup>195</sup> 팩스톤에게는 바닥을 짚고 물구나무를 서거나, 서로가 몸을 맞대고 있는 것 모두가 균형이다. 또한 레이너는 자신의 작품에서 한 쪽 다리로만 서서 균형을 잡고자 할 때 발레리나가 늘 그래왔듯이 애써 태연한 척 하지 않는다.<sup>196</sup> 중심을 잃지 않으려고 다리를 부들부들 떨며 안간힘을 다하는 그 몸은 지극히 평범한, 보통의 몸이다.

#### 4.3.2. 무용기보법의 동시대적 의의와 한계

포스트모던 댄스의 공간과 움직임은 과거 안무가 확립한 원칙에서 벗어나 기호와 종이 저편으로 나아간다. 무용기보법의 유일한 대상이자 과거 안무 개념의 전제로서 조형성이 희박해진 춤에는 움직임의 구성으로서 안무만이 남게

<sup>195</sup> Steve Paxton, 앞의 책, p. 223.

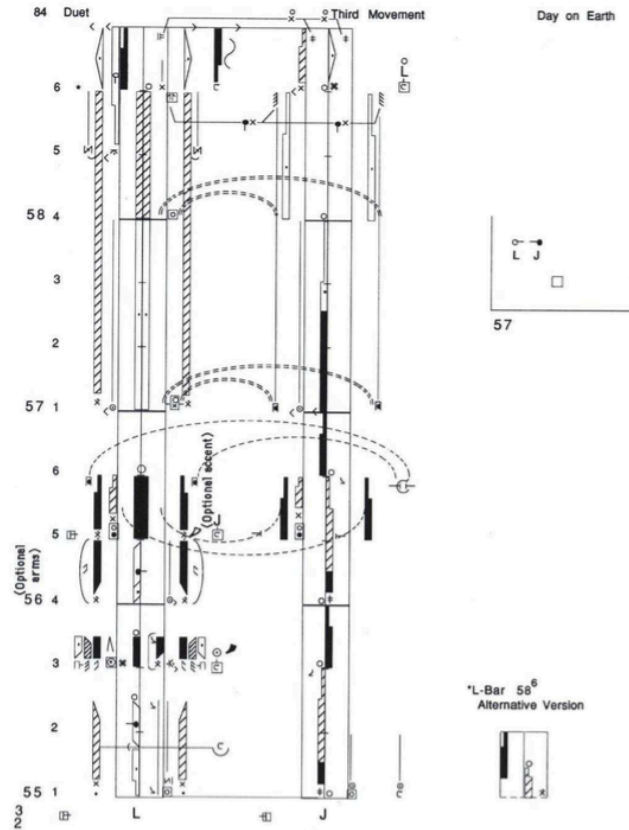
<sup>196</sup> Sally Banes, 앞의 책, p. 45.

되며, 이에 따라 무용기보법은 안무와 작별을 고하고 자신만의 독자적인 길을 걷게 된다. 그렇다면 ‘안무’로서 춤을 기보했던 체계에서 ‘기보법’으로서 안무를 기록하는 체계로 그 역할이 변화된 무용기보법은 오늘날 어떤 역할을 수행하고 있으며 그 의의는 무엇인가? 이것은 라반의 기보법으로만 제한되어야 하는 질문이다. 왜냐하면 안무적 기획의 소산인 피이에와 라반의 무용기보법 중 전자는 이미 역사 속으로 사라져버린지 오래이며, 후자 이외의 다른 모든 무용기보법들은 안무와는 무관한 삶을 살아가고 있기 때문이다.

오늘날의 라반 기보법, 즉 라바노테이션은 미국과 영국 등지에 설립된 무용 언어 센터(Language of Dance Centre)에서 전문 기보자 양성을 위해 교육되고 있으며, 뉴욕 기보법 사무국(New York Dance Notation Bureau)은 무용 작품의 무보화에 주력하고 있는 라바노테이션 전문 기관이다.<sup>197</sup> 이렇듯 오늘날까지 라바노테이션이 사용되고 있는 이유는, 그것이 동시대 모든 무용기보법 중에서도 가장 과학적이고 효율적인 체계라는 평가를 받고 있기 때문이다. 라바노테이션에서 하나의 기호가 네 가지의 정보, 곧 몸의 부위, 움직임의 방향과 높이, 움직임이 시작되는 타이밍, 움직임의 지속 시간을 동시에 지시할 수 있다는 뚜렷한 장점은 이와 같은 평가의 이유를 부분적으로 설명해준다. 다른 무용기보법들과 구별되는 뚜렷한 장점 덕분에 라바노테이션이 지닌 동시대적 의의는 이론과 실천의 영역 모두에서 검토되고 있다.

---

<sup>197</sup> 두 기관의 설립자는 모두 게스트이다. 뉴욕 무용 기보법 사무국(New York Dance Notation Bureau)은 1940년에, 무용 언어 센터(Language of Dance Centre)는 런던과 뉴욕, 멕시코 시티에 각각 1967년, 1997년, 2002년에 설립되었다. 이외에도 1946년 라반이 설립한 움직임 예술 스튜디오(Art of Movement Studio)가 전신인 트리니티 라반 예술대학교(Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance)와 오하이오 주립 대학교(Ohio State University)에서도 라바노테이션과 라반 이론 교육이 이루어지고 있다.



[그림 22: 라바노테이션을 활용한 무보의 예]<sup>198</sup>

실천의 영역에서의 의의는 게스트의 논의를 통해 알 수 있다.<sup>199</sup> 그녀에 따르면 셰익스피어의 희곡과 베토벤의 악보가 그러하듯이, 무용기보법은 원본으로서의 작품을 보존함으로써 ‘정격적 버전(authentic version)’이 왜곡되거나 소실되는 것을 방지할 수 있다. 아울러 움직임 일반을 서술하기 위한 목적으로 고안된 라반의 기보법은 추상 기호를 활용한 언어로서의 성격을 지니고 있기에, 안무가가 움직임을 정확하게 무보화하여 이를 무용수에게 전달함으로써 창작

<sup>198</sup> Ann Hutchinson Guest, “Labanotation”, *International Encyclopedia of Dance Volume 4*, Selma Jeanne Cohen(ed.), Oxford University Press, 2004. p. 97. 이 무보는 도리스 험프리의 1947년 작품 <Day on Earth>를 기록한 것이다.

<sup>199</sup> Ann Hutchinson Guest, *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, Dance Horizons, 1984, pp. 1-4. 게스트는 무용기보법 일반의 가치에 대해 주장하는 것처럼 논의를 전개하지만, 이후의 논의에서 그림이나 단어로 이루어진 기보 체계는 엄격하게 배제시키기 때문에 그녀의 주장은 무용기보법 일반을 위한 것이라기 보다는 라바노테이션을 위한 것이라고 볼 수 있다.



의 과정에 실제적인 도움을 주거나 교육자와 이론가들에게 지식의 매체로 활용될 수 있다. 이렇듯 작품의 보존과 지식의 전달을 위한 도구로 기능할 수 있는 라바노테이션은 카메라와 비디오 등 영상 매체를 통한 녹화 수단의 등장에도 불구하고 여전히 자신의 존재 의의를 굳건히 지킬 수 있다. 게스트는 이에 대한 첫 번째 이유로, 녹화된 작품은 “작품 그 자체가 아니라 그 작품의 공연에 대한 재현”에 불과하기 때문이라고 말한다.<sup>200</sup> 원본으로서 무보화된 작품에는 창작자 고유의 의도가 내재되어 있지만, 그 작품의 공연은 필연적으로 이를 수행하는 사람들에 따라 나름의 스타일과 해석이 첨가될 수 밖에 없기 때문에 이를 녹화한 매체는 온전하지 못하다. 두 번째 이유는 영상 매체의 불완전성이다.<sup>201</sup> 영상은 카메라의 위치와 촬영 각도에 의해 제한을 받으며, 무용수의 움직임이 다른 무용수에 의해 가려지거나 무용수의 사소한 실수까지 녹화를 하기 때문에 본질적으로 작품이 왜곡될 위험성을 지닌다.

이론의 영역에서 라바노테이션은 공연예술 자체에 내재한 특수한 성격, 즉 회화처럼 단일한 작품이 아니라 하나의 작품에 대한 복수의 작품 사례들이 존재하는 공연예술에 있어서 ‘동일성의 문제’를 해명하기 위한 단초로 논의된다. 이에 대해서는 굿맨과 맥피의 논의를 통해 살펴볼 수 있다. 먼저 기보법의 일차적 기능이 ‘작품의 권위적 동일성’을 확인하는 데 있다고 보는 굿맨은 ‘기보법 이론(The Theory of Notation)’을 통해 그것이 지녀야 할 협약적 기준을 “비다의 성(unambiguity)과 구문론적이고 의미론적인 분리성(disjointness)과 구별성(differentiation)”으로 규정한다.<sup>202</sup> 이것은 기보 체계에서 사용되는 기호와 그것이 지시하는 대상들과의 관계에 있어서의 조건을 의미한다. 즉 각각의 기호는 하나 이상의 대상을 지시할 수 없으며 그 대상들이 중복되지 않고 분리되어 차별성을 지녀야 한다. 기보 체계의 요건으로 다소 엄격한 기준을 내세우는 굿맨에게 있어서 라바노테이션은 작품의 권위적 동일성 확인을 위한 좋은 사례가 된다. 그는 라바노테이션에서 움직임의 지속 시간을 지시하는 기호가 명확하지 않은 지점을 지적하기는 하지만, 대부분의 기호가 지닌 정교함과 체계성을 높

<sup>200</sup> Ann Hutchinson Guest, 위의 책, p. 9.

<sup>201</sup> Ann Hutchinson Guest, 같은 곳.

<sup>202</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Oxford University Press, 1969, p. 156.

이 평가하면서 라바노테이션이 자신의 기준을 훌륭하게 통과한다고 말한다.<sup>203</sup>

기보법 일반에 있어서 동일성의 문제를 논구하는 굿맨과는 달리 맥피는 무용에서의 동일성 문제만에 주목하면서 다음과 같은 질문을 던진다. “내가 화요일 저녁에 보았던 춤은 월요일 저녁에 보았던 춤과 완전히 동일한가?”<sup>204</sup> 맥피 역시 이 문제를 해결하기 위한 단서를 무용기보법에서 찾는다. 그에 따르면 무용기보법은 하나의 작품에서 어떤 요소가 ‘결정적인 것’ 인지를 규정할 수 있기 때문에 그 결정적인 요소를 따르는 어떤 무용 공연도 동일한 것으로 판단할 수 있다. 맥피는 이를 아래와 같은 ‘기보성 논제(The Thesis of Notationality)’를 통해 제안한다.

공연 A와 공연 B가 해당 예술 형식의 전문가들이 그 형식에 적절한 기보법이라고 동의한 방식으로 기보된 어떤 특정한 ‘텍스트’를 충족시키거나 예증한다는 조건 하에, 두 공연은 (그 어떤 공연예술에서든) 동일한 예술 작품을 공연한 것들이다.<sup>205</sup>

맥피의 ‘기보성 논제’는 무용기보법이 규정하는 작품의 특정한 조건을 동일성 판단을 위한 확정적 기준으로 확립시킨다. 공연과 기보법 사이에 단 하나의 이탈도 허용하지 않는 굿맨과는 달리 최소한의 기준을 제안하는 맥피를 통해 라바노테이션은 자신의 존재 의의를 보다 확실하게 획득한다. 라바노테이션이 현존하는 무용기보법 중에서 가장 과학적인 체계로 평가받는다라는 사실은, 그것이 움직임의 결정적 조건을 기록하는 데 있어서도 가장 탁월한 기능을 수행할 수 있음을 반증하기 때문이다.

---

<sup>203</sup> Nelson Goodman, 위의 책, pp. 213-216. 굿맨은 기보법의 조건으로 퍼포머의 해석이 개입될 여지를 차단시킨다. 예컨대 악보에서 ‘알레그로’나 ‘안단테’처럼 해석의 부분적 자유를 부여하는 구어적 요소들은 결코 작품을 정의할 수 없다. 굿맨은 공연에서 단 한 부분이라도 기보법과 어긋나는 부분이 있다면 그것은 그 작품의 진정한 사례가 될 수 없으며, 만약 이러한 실수가 용인된다면 작품은 보존될 수 없다고 결론을 내림으로써 기보법에 대한 엄격한 입장을 드러낸다.

<sup>204</sup> Graham Mcfee, *Understanding Dance*, Routledge, 1992, p. 88.

<sup>205</sup> Graham Mcfee, 위의 책, p. 97. 맥피는 이 논제를 처음 제안하고 20여 년이 지나 최근에 이르러 이에 대해 부연 설명을 한다. 여기서 그는 자신의 논제가 무용 작품의 동일성을 정의하는 것이 아니며, 언제나 폐기가능한(defeasible) 논제로 작동한다고 말한다. 즉 ‘기보성 논제’는 무용 작품에서 무엇이 가장 결정적인 요소인지를 규정할 뿐이며, 오직 무용 공연들이 기보되어 있을 때에만 유효한 것임을 강조한다. Graham Mcfee, *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding*, Dance Books, 2011, pp. 56-65.

이상의 논의에서 살펴본 것처럼 오늘날 라바노테이션은 이론과 실천의 영역 모두에서 그 필요성을 요청받고 있다. 그런데 여기에는 한 가지 큰 전제가 뒤따른다. 그것은 ‘춤 일반이 무보화될 수 있다’는 전제이다. 라바노테이션의 의의를 논하는 이론가들은 이 전제를 논증의 바탕으로 삼고 자신들 나름의 주장을 전개한다. 따라서 그 전제가 증명이 되지 못한다면 그들의 주장은 효력을 상실하고 라바노테이션은 제한적인 의의만을 획득한다.

애석하게도 라바노테이션은 춤 일반이 아니라 특정 유형의 춤만을 기보하고 있다. 그것은 조형성으로서의 춤이다. 뉴욕 기보법 사무국이 제공하는 ‘무보 카탈로그(DNB Notated Theatrical Dances Catalog)’에는 2차원적 조형성을 작성한 쾨이에의 무보를 라바노테이션을 통해 재무보화한 것이 포함되어 있거나, 3차원적 조형성이 부각되는 모던 댄스 예술가들의 작품과 커닝엄의 작품이 포함되어 있을 뿐이며 앞에서 언급한 포스트모던 댄스 예술가들의 작품을 발견할 수 없다.<sup>206</sup> 또한 이 카탈로그의 가장 최근작은 2013년에 초연된 마크 모리스(Mark Morris)의 <스프링 스프링 스프링(Spring Spring Spring)>과 <횡단보도(Crosswalk)>인데, 이 작품에서 공간과 움직임은 모던 댄스 예술가들의 방식으로 다루어진다. 예컨대 극장의 밀폐된 공간에서 고도로 훈련된 무용수들의 움직임은 전방위적으로 유연하게 흐르며, 바닥을 딛고 서 있는 그들의 몸은 균형을 올바르게 유지한다. 이렇듯 라바노테이션은 『코레오그래피』와 마찬가지로 여전히 ‘완전한 조형성’만을 대상으로 한다. 라바노테이션의 동시대적 의의는 춤 일반이 아니라 과거 안무가 다루어왔던 조형성의 춤에 한해서만 유효하다.

---

<sup>206</sup> <http://dancenotation.org>. 이 카탈로그에는 280여 명의 안무가들의 800개가 넘는 작품들이 포함되어 있다.

## 5. 결론: 몸으로서 안무 개념을 향하여

안무 개념은 ‘무용기보법을 통해 춤을 쓰는 것’으로 정의되고 있지만 그것은 단순한 사전적 정의이자 어원상의 의미만을 나타낼 뿐이다. 무용기보법의 일반적인 목적이 춤을 기억하고 보존하는 데 있다면, 안무는 그 이상의 함의를 지닌 개념으로 출현했기 때문이다. 다른 것과는 구별되는 특별한 목적의 무용기보법을 고안한 피이에와 라반에게 안무란 자신들의 기보 체계를 통해 움직임의 창작하거나 분석하는 작업을 가리키는 것이었다. 주목할만한 것은 공히 ‘안무’라는 이름을 지닌 피이에와 라반의 무용기보법은 춤을 기보하기 위한 체계의 측면을 넘어 ‘춤이란 무엇인가’에 대한 사유를 포함하고 있는 저작이라는 사실이다.

본고는 이러한 관점을 바탕으로 피이에와 라반이 춤을 사유하는 방식을 검토함으로써 안무 개념이 무용기보법을 통해 형성될 수 있었던 조건을 분석하고, 안무 개념이 형성된 과정을 당대 춤의 미학적 이데올로기와 더불어 사회·정치적 이데올로기와의 관계 속에서 모색하고자 했다. 이로부터 도출할 수 있는 결론에 근거하여 오늘날 안무가 무용기보법과 독립된 개념이 된 바탕에 과거 안무로부터 규정되어 온 춤의 원칙에 균열을 가하고 춤에 대한 사유의 지평을 확장시키는 실천이 있었음을 밝히고자 했다.

피이에의 무용기보법은 마치 작곡을 하듯이 춤을 창작하기 위한 매체였음을 살펴보았다. 과거에는 존재하지 않았던 창작과 쓰기의 동시적인 행위에는 ‘안무’라는 이름이 부여되며 이는 ‘움직임의 작성’이라는 의미로 정의할 수 있다. 피이에의 『코레그라피』에서 공간과 움직임의 측면에서 춤의 원칙을 확립한다. 사각형과 선으로 규정된 공간과 수평과 수직의 원리에 입각한 움직임으로 구조화된 춤은 2차원적 조형성으로 나타나며, 피이에의 시대 안무를 가능케하는 전제이자 안무 개념이 무용기보법을 통해 형성되는 조건이다. 부동적 형상으로서 2차원적 조형성은 기하학적 패턴의 조화로운 춤을 강조하는 당대 궁정 발레의 미학적 이데올로기일 뿐만 아니라, 왕의 지배 아래에 놓인 백성들이 조화로운 삶을 영위하고 있음을 드러내려는 정치적 이데올로기로 작용한다. 정치적 기획의 일환으로서 피이에가 확립한 춤의 절대적 원칙은 다양한 기원의 춤들을 단일화시킴으로써 극장 무용으로서 발레가 유럽 문화권 전체의 전통 무용 형식이 될 수 있는 계기를 마련한다. 무엇보다 피이에의 원칙에 따라 춤을 기호로

환원시키는 안무가는 세계를 ‘나’의 관점에서 재구조화하는 시각적 주체를 탄생시킴으로써, 정면에서의 관조를 위해 대상화된 2차원적 조형성의 발레를 서양 무용의 지배적인 형식으로 확립시킨다.

라반의 무용기보법은 움직임을 분석하고 이를 서술하기 위한 매체였음을 살펴해보았다. 라반은 이러한 매체를 고안하기 위한 자신의 기획을 ‘새로운 안무’라고 일컬으며 안무를 ‘움직임 원리의 서술’이라는 의미로 확립시킨다. 라반은 『코레오그래피』를 통해 공간과 움직임의 측면에서 춤의 원칙을 새롭게 정의한다. 결정체 내부의 주위 공간으로 규정된 공간과 스케일과 고리로서 규정된 움직임을 통해 구조화된 춤은 3차원적 조형성으로 나타나며 이는 라반의 시대 안무를 가능케하는 전제이자 안무와 무용기보법이 결합될 수 있는 조건이 된다. 발레의 억압적 규율로부터 벗어난 20세기 초반 새로운 춤 운동의 선두에 섰던 라반은 독일 표현주의 무용의 선구자이며, 미국의 모던 댄스는 그의 이론과 원칙을 자양분 삼아 출현한다. 모던 댄스가 흡수한 것은 라반의 표현주의적 이념만이 아니다. 춤과 노동이 근본적으로 동일하다는 전제 하에, 라반은 안무를 진보의 원리에 입각한 근대성의 이데올로기와 결부시켜 새로운 춤 운동의 중심에 운동적 주체를 위치시킨다. 끊임없이 움직일 것을 윤리로서 강요하는 라반의 명령에 따라 운동적 주체는 오직 움직임의 원리를 찾아내고 그것의 스펙터클을 드러내고자 하는 욕망만을 추구한다.

1960년대 미국에서 출현한 이른바 포스트모던 댄스 세대에 이르러 안무는 처음으로 무용기보법에 근거하지 않고 ‘움직임의 구성’이라는 독립된 의미로 출현했음을 확인했다. 표현을 위한 수단으로 움직임을 다루었던 모던 댄스의 관습에서 벗어나 포스트모던 댄스 예술가들은 움직임을 춤의 존재론적 본질로 인식하게 되었고, 이에 따라 필연적으로 움직임의 구성 그 자체만을 강조하기 위한 개념이 ‘안무’라는 이름으로 출현한다. 포스트모던 댄스는 춤의 규정성에 저항하고 춤에 대한 사유의 지평을 확장시키는 실천으로 이해할 수 있다. 예술가들은 과거로부터 규정되어왔던 춤의 규정성, 즉 공간과 움직임의 측면에서 규정된 원칙에 다각적으로 접근하는 실험을 전개한다. 더 이상 조형성에 귀속되지 않은 춤이 무대에 등장하게 되면서 안무와 무용기보법의 관계에 균열이 가해지기 시작한다. 한편으로 그들은 극장 공간에서 벗어나 새로운 춤의 공간을 발견함으로써 춤의 공간을 확장시킬 뿐만 아니라 기존의 극장 공간 속에서도 새로운 가능성을 모색함으로써 과거 안무가 규정한 공간의 원칙을 무력화

한다. 특히 전통적인 춤의 공간을 전복시키는 트리샤 브라운의 <벽 위를 걷기>는 피이에의 안무로부터 탄생한 시각적 주체에 정면으로 문제를 제기한다는 점에서 주목할 만하다. 다른 한편으로 예술가들은 움직임의 철저하게 단순화시킴으로써 극장 무용의 전통이 끊임없이 강요해왔던 춤에서의 기교를 제거한다. 다른 무엇을 위한 수단이 아닌 움직임 자체에 주목했던 그들은 사물의 움직임마저도 춤의 자족적인 요소로 다룬다. 부동적인 자세를 취하지도, 유동적으로 움직이지도 않는 이들의 실험은 라반으로부터 비롯된 운동적 주체의 명령을 중단시킨다. 결과적으로 춤에 대한 사유의 지평을 확장시키는 포스트모던 댄스 예술가들은 무대 위에 균형이 잡힌 조형적 형상이 아닌 평범한 몸을 남긴다. 마지막으로 검토했던 것은 안무와 분리된 무용기보법의 동시대적 의의였다. 오늘날까지 지속적으로 활용되고 있는 라바노테이션은 이론과 실천의 영역 모두에서 필요성이 모색되고 있지만 그것의 현재적 의의는 오직 특정 유형의 춤, 즉 조형성의 춤에 대해서만 유효하다는 사실을 확인할 수 있었다.

지금까지 살펴본 바와 같이, 피이에와 라반의 무용기보법으로부터 출현한 안무 개념의 근저에는 춤추는 방식을 규정하는 원칙이 작동하고 있었으며, 안무와 무용기보법의 분리에는 춤의 원칙에 대한 재고와 춤 자체에 대한 사유의 변화가 무관하지 않게 작용했다는 사실을 확인할 수 있었다. 안무 개념은 무용기보법에 기반하여 움직임을 작성하는 것에서부터 움직임 일반의 원리를 분석하고 서술하는 것으로, 그리고 무용기보법과 독립적으로 움직임을 구성하는 것으로 변화의 과정을 거쳤다. 이와 같은 안무 개념의 역사적 변천 과정에서 발견할 수 있는 사실은 그 개념들이 모두 춤의 연행 이전에 움직임을 다루는 사전 작업이라는 것, 그리고 춤에 대한 비판적인 사유를 동반한다는 것이다.

실로 오늘날 안무는 담론의 중심에 위치한다. 과거 안무가 ‘춤이란 무엇인가’라는 사유로부터 규정되어왔듯이, 오늘날의 안무 역시 동일한 질문을 지속적으로 요청하고 있기 때문이다. 이와 같은 사유에 대한 반응으로서 동시대 실험적인 작업들은 퍼포먼스와 시각예술, 개념예술, 거리극, 멀티미디어 등을 넘나들면서 안무의 외연을 지속적으로 확장시키고 있으며, 동시대 무용 이론은 안무를 사회적·정치적·미학적 맥락으로 확장시켜 다각적으로 검토하고 있다.

동시대 안무가 무엇으로부터의 확장인지에 대하여 해명하는 것이 이 연구의 목적이었던 바, 이제 그것이 무엇을 향하여 확장하고 있는지에 대해 검토하는 것으로 결론을 대신하고자 한다. 공간과 움직임의 측면에서 규정된 춤에 새로

은 방식으로 접근함으로써 춤에 대한 사유의 지평을 확장시킨 포스트모던 댄스 예술가들은 ‘평범한 몸’이라는 유산을 동시대에 남긴다. 오직 공간과 움직임만으로 구성되었던 과거의 안무에서, 몸이 그 자체로 주목받은 적은 없었다. 과거의 안무가들이 집착했던 ‘비례가 잘 잡힌 몸’과 ‘황금 비율의 몸’은 조형성에 봉사하는 몸에 지나지 않았던 것이다. 포스트모던 댄스 예술가들 역시 몸보다는 움직임을 다루는 방식에 주목했지만, 춤이 부단한 움직임만으로 이루어진다는 사유에 의문을 제기하기 시작한 그들의 실험은 견고하게 지켜져왔던 움직임의 자리에 몸을 초청한다. 오직 평범한 몸만이 이러한 사유의 전환을 가능케한다.

포스트모던 댄스 예술가들의 작품이 라바노테이션을 통해 무보화되지 않은 것은 그 체계의 부족함 때문만이 아니다. 라바노테이션이 이들의 춤을 기보의 대상으로 삼지 않고 여전히 조형성의 춤만을 대상으로 하고 있는 것은, 평범한 몸을 전면에 내세우는 춤이 원본으로서 춤의 가능성을 부정하기 때문이다. 앞서 살펴보았듯이 라바노테이션은 이론과 실천의 영역 모두에서 원본으로서 춤을 보존하고 원본으로서 작품의 동일성을 판단하기 위한 필요에 의해 제한적 의의나마 획득할 수 있었다. 그러나 춤에 대한 사유의 지평이 움직임에서 몸으로 확장될 때 원본으로서 춤의 가능성은 폐기된다. 특이성이 배제된 움직임은 기호를 통해 포획될 수 있는 반면, 몸은 고정되지 않고 언제나 변화 가운데 놓여있기 때문이다.

몸을 공연의 본질이자 원본으로 보는 관점은 리차드 셰크너에 의해 제기된 바 있다. 그는 퍼포먼스란 최초의 인간 행위로 구성되는 것이 아니라 최초의 행위를 선택하고 재구성함으로써, 즉 그것의 ‘복원 행위(restored behavior)’를 통해 구성된다고 말한다.<sup>207</sup> 따라서 행위를 선택하고 재구성하는 과정에는 필연적으로 ‘변화’가 동반될 수밖에 없다. 그러나 선택되고 재구성된 그것이 변화되지 않은 채로 전승될 수 있다고 착각할 때, 그럼으로써 그것에 일종의 권위가 부여될 때 나타나는 것이 바로 원본이다. 셰크너는 이에 대한 중요한 사례로 도리스 험프리(Doris Humphrey)의 <셰이커교도들(The Shakers)>(1931)이라는 작품과, 그 작품에 원본으로서의 권위를 부여해준 라바노테이션에 주목한다. 험프리는 셰이커교도들의 제의 형식이었던 춤을 실제로 목격한 적이 없음에도

<sup>207</sup> Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 36.

불구하고 사람들은 험프리를 웨이커교도들에 대한 권위자로 간주하게 되었다고 한다.<sup>208</sup> 그러나 <웨이커교도들>은 웨이커교도들의 춤을 재구성한 것이 아니라 험프리의 상상 속에서 창조된 본인만의 ‘복원 행위’에 불과하다. 몸은 지속적으로 변화하지만 기보법은 그 변화까지 측정하지는 못한다. 그렇다면 웨이커교도들의 실제로 수행했던 춤을 원본이라고 할 수 있을까? 그렇지 않다. 웨이커교도들의 춤 역시 그들의 기억과 관습이 지속적으로 축적되면서 변경과 수정을 거친 복원 행위이다.

몸이야말로 춤의 본질이자 원본이다. 그러나 그 원본은 결코 고정될 수 있는 것이 아니다. 몸은 언제나 미세한 변화를 일으키기 때문에 그 어떤 기보법도 몸을 온전히 포착할 수 없다. 몸은 기호의 저편에서 존재한다. 무용기보법의 필요성을 주장하는 게스트가 그것을 원본으로서 악보와 동일시할 수 있는 것은 음악가의 도구가 악기이듯이 무용수의 도구를 움직임이라고 생각하기 때문이다. 또한 동일성의 문제를 해명하기 위한 수단으로 무용기보법을 제안하는 굿맨과 맥피는 무용기보법이 춤을 움직임의 측면에서 규정한 결과물이라는 사실을 염두에 두지 않는다. 이들은 과거 서양 극장 무용을 창작해왔던 모든 예술가들이 그렇듯이, 춤에서 몸을 보지 못한다.

동시대 안무의 시선은 움직임이 아닌 몸으로 향한다. 그 몸은 과거 안무가 다루었던 것처럼 시작과 종결이 있는 움직임을 수행하는 몸이 아니다. 동시대 안무가 주목하는 몸은 평범한 몸이다. 그것이 평범한 이유는 무대 위에서만 특별하게 존재하는 몸이 아니라 우리들 각자의 것으로 남아 있으면서 우리의 삶과 더불어 지속하는 몸이기 때문이다. 출생 이후의 모든 역사를 포함하고 있는 몸은 매 순간 축적된 경험과 함께 부단한 변화를 이루며 성장해간다. 변화를 거듭하는 평범한 몸이 무대에 나타날 때에야 비로소 춤의 움직임은 유동적이든 부동적이든 상관이 없게 된다.

---

<sup>208</sup> Richard Schechner, 위의 책, p. 47.



## 참 고 문 헌

### 1. 국내 논문

- 김수인. 「퐁이에 노테이션의 시대문화적 배경 중 17C 서유럽의 보편언어 추구 움직임에 대한 연구」, 『무용예술학연구』, 제30집, 2010.
- 김재리. 「루돌프 라반의 ‘움직임 공간’ 특성에 근거한 안무학적 분석 모형 개발: 공간조화 이론을 중심으로」, 이화여자대학교 무용과 박사학위논문, 2010.
- 박미리, 「모더니즘의 탄생. 유겐트슈틸의 회화와 서정시」, 『카프카연구』, 제25집, 2011.
- 신상미, 「무용학적 관점에서의 한국춤 움직임 분석 및 방법론 탐색」, 단국대학교 체육학과 박사학위논문, 1997.
- 장인주. 「보상-퐁이에 무보법의 도상학적 해석: <The Montaiü>를 중심으로」, 『한국무용기록학회』, 제8호, 2005.

### 2. 국내 단행본

- 김재리. 「루돌프 폰 라반과 안무이론의 정초」, 『사라지지 않는 예술, 무용이론을 말하다』, 이화여자대학교 무용학연구서 편, 이화여자대학교출판문화원, 2016.
- 신상미, 김재리. 『몸과 움직임 읽기: 라반 움직임 분석의 이론과 실제』, 이화여자대학교출판부, 2014.

### 3. 우리말 번역서

- 마샬 맥루한. 『구텐베르크 은하계』, 임상원 역, 커뮤니케이션북스, 2001.
- . 『미디어의 이해: 인간의 확장』, 김상호 역, 커뮤니케이션북스, 2011.
- 알베르티. 『알베르티의 회화론』, 노성두 역, 사계절, 1998.

조나단 크래리. 『관찰자의 기술: 19세기의 시각과 근대성』, 임동근, 오성훈 외 역, 문화과학사, 1999.

조앤 카스. 『역사속의 춤』, 김말복 역, 이화여자대학교 출판부, 1993.

크리스토퍼 스몰. 『뮤지킹:음악하기』, 조선우, 최유준 역, 효형출판, 2004.

플라톤. 『플라톤의 법률』, 박종현 역, 서광사, 2009.

허버트 리드. 『예술의 의미』, 임산 역, 에코리브르, 2006.

M. 칼리니스크. 『모더니티의 다섯 얼굴』, 이영옥 외 역, 시각과 언어, 1993.

W. 타타르키비츠. 『미학사 1: 고대미학』, 손효주 역, 미술문화, 2005.

#### 4. 국외 논문

Dörr, Evelyn. "Rudolf von Laban: The "Founding Father" of Expressionist Dance." *Dance Chronicle* 26, no. 1, (2003): 1-29.

Foster, Susan Leigh. "Choreographies of Gender." *Signs* 24, no. 1, (1998): 1-33.

———. "Choreographies of Protest." *Theatre Journal* 55, no. 3, (2003): 395-412.

Franko, Mark. "Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance." *Common Knowledge* 17, no. 2, (2011): 321-334.

Gitelman, Claudia. "Finding a Place for Hanya Holm." *Dance Chronicle* 23, no. 1, (2000): 49-71.

Goff, Moira. "'The Art of Dancing, Demonstrated by Characters and Figures': French and English Sources for Court and Theatre Dance, 1700-1750." *The British Library Journal* 21, no. 2, (1995): 202-231.

Hall, Fernau. "Dance Notation and Choreology." *The British Journal of Aesthetics* 4, no. 1, (1964): 58-66.

Jonas, Hans. "The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses." *Philosophy and Phenomenological Research* 14, no. 4, (1954): 507-519.

Kurath, Gertrude P. "Choreology and Anthropology." *American Anthropologist* 58, no. 1, (1956): 177-179.

Lepecki, André. "Choreography as Apparatus of Capture." *TDR* 51, no. 2, (2007): 119-123.

Longstaff, Jeffrey Scott. "Translating 'Vector Symbols' from Labans (1926) Choreographie." *The Twenty-Second Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban, ICKL, 26 July-2 August, Ohio State University*, (2001): 70-86.

---

\_\_\_\_\_. "Rudolf Laban's Notation Workbook: An Historical Survey of Dance Script Methods from *Choreographie* (1926)." *The Twenty-Fourth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban, ICKL, 29 July - 4 August, LABAN Centre*, (2005): 203-238.

Rainer, Yvonne. "Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called "Parts of Some Sextets" Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965." *The Tulane Drama Review* 10, no. 2, (1965): 168-178.

## 5. 국외 단행본

Arbeau, Thoinot. *Orchesography*. Translated by Mary Stewart Evans. Dover Publications, 1967.

Auerbach, Erich. *Scene from the Drama of European Literature*. University of Minnesota Press, 1984.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*. Wesleyan University Press, 1987.

Beaujoyeux, Balthazar de. *Balet Comique de la Royne*. Par Adrian le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson, imprimeurs du roy, 1582.

Blasis, Carlo. *An Elementary Treatise upon the Theory and Practice of the Art of Dancing*. Translated by Mary Stewart Evans. Dover Publications, 1968.

Butterworth, Jo, and Liesbeth Wildschut, ed. *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. Routledge, 2009.

Cohen, Selma Jeanne, ed. *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. Princeton Book Company, 1992.

- Copeland, Roger. "Merce Cunningham and the Politics of Perception." In *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, edited by Marshall Cohen, and Roger Copeland, 307-324. Oxford University Press, 1983.
- Craine, Debra, and Judith Mackrell. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford University Press, 2010.
- Cunningham, Merce. "Two Questions and Five Dances." In *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, edited by Selma Jeanne Cohen, 198-204. Princeton Book Company, 1992.
- . "The Impermanent Art." In *Merce Cunningham: Fifty Years*, edited by Melissa Harris, 86-87. Aperture, 1997.
- Davies, Eden. *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*. Routledge, 2001.
- DeFrantz, Thomas. *Dancing Revelations: Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture*. Oxford University Press, 2004.
- Denis, Ruth St. "Music Visualization." In *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, edited by Selma Jeanne Cohen, 129-134. Princeton Book Company, 1992.
- Duncan, Isadora. "The Dance of the Future." In *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, edited by Selma Jeanne Cohen, 123-129. Princeton Book Company, 1992.
- Raoul-Auger Feuillet, *Choreographie, ou l'art de décrire la Dance*, Chez l'auteur et chez Michel Brunet, 1700.
- . *Orchesography, or, The Art of Dancing*. Translated by John Weaver. Noverre Press, 2010.
- Foster, Susan Leigh. *Choreography Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Indiana University Press, 1996.
- . *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Routledge, 2011.
- . "Dancing the Body Politic: Manner and Mimesis in Eighteenth-Century Ballet." In *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth-and Eighteenth-century France*, edited by Sara

- E. Melzer, and Kathryn Norberg, 162-181. University of California Press, 1998.
- . “Choreographies and Choreographers.” In *Worlding Dance*, edited by Susan Leigh Foster, 98-118. Palgrave Macmillan, 2009.
- Franko, Mark. *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s*. Wesleyan University Press, 2002.
- . *Dancing Modernism/Performing Politics*. Indiana University Press, 1995.
- . *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Oxford University Press, 2015.
- . “The King Crosse-Dressed: Power and Force in Royal Ballets.” In *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth-and Eighteenth-century France*, edited by Sara E. Melzer, and Kathryn Norberg, 64-84. University of California Press, 1998.
- Gardner, Howard. *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*. Basic Books, 1993.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Oxford University Press, 1969.
- Graham, Martha. “A Modern Dancer’s Primer for Action.” In *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, edited by Selma Jeanne Cohen, 135-143. Princeton Book Company, 1992.
- Guest, Ann Hutchinson. *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*. Dance Horizons, 1984.
- . *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. Gordon and Breach, 1998.
- . “Notation.” In *International Encyclopedia of Dance Volume 4*, edited by Selma Jeanne Cohen, 683-694. Oxford University Press, 2004.
- Harris-Warrick, Rebecca, and Carol G. Marsh. *Musical Theatre at the Court of Louis XIV: Le mattiage de la Grosse Cathos*. Cambridge University Press, 1994.
- Homans, Jennifer. *Apollo’s Angels: A History of Ballet*. Random House, 2010.

- Humphrey, Doris. "New Dance." In *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, edited by Selma Jeanne Cohen, 144-148. Princeton Book Company, 1992.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. University of California Press, 1993.
- Johnson, Samuel. *A Dictionary of the English Language*. consortium, 1755.
- Jowitt, Deborah. "Expression and Expressionism in American Modern Dance." In *Dance History: An Introduction*, edited by Janet Adshead-Lansdale, and June Layson, 169-181. Routledge, 1994.
- Laban, Rudolf von. *Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen*. Seifert Stuttgart, 1920.
- . *Choreographie*. Eugen Diedrichs, 1926.
- . *Kinetografie-Labanotation: Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift*. Noetzel: Heinrichshofen-Bücher, 1995.
- . *Choreutics*. Dance Books, 2011.
- . "Educational Value of the Dance." In *The Dance Has Many Faces*, edited by Walter Sorell, 113-127. Columbia University Press, 1966.
- Laurenti, Jean-Noel. "Feuillet's Thinking." In *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*, edited by Laurence Louppe, 81-109. Translated by Brian Holmes, and Peter Carrier. Dis Voir, 1994.
- Lepecki, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Routledge, 2006.
- Maletic, Vera. *Body-Space-Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Mouton de Gruyter, 1987.
- Martin, John. "American Modern Dance." In *The Dance Encyclopedia*, edited by Anatole Chujoy, and Phyllis Winifred Manchester, 43-49. New York: Simon and Schuster, 1967.
- . *The Modern Dance*. Princeton Book Company, 1989.
- Martin, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Duke University Press, 1998.
- McCaw, Dick, ed. *The Laban Sourcebook*. Routledge, 2012.

- Mcfee, Graham. *Understanding Dance*. Routledge, 1992.
- . *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding*. Dance Books, 2011.
- Novack, Cynthia J. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. The Univesity of Wisconsin Press, 1990.
- Noverre, Jean Georges. *Letters on Dancing and Ballets*. Transrated by Cyril W. Beaumont. Dance Books, 2004.
- Nuti, Lucia. "Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance." In *Mappings*, edited by Denis Cosgrove, 90-108. *Reaktion Books*, 1999.
- Paxton, Steve. "Contact Improvisation." In *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, edited by Selma Jeanne Cohen, 222-227. Princeton Book Company, 1992.
- Preston-Dunlop, Valerie, and Susanne Lahusen, ed. *Schrifttanz: A View of German Dance in the Weimar Republic*. Dance Books, 1990.
- Ptolemy. "Book 1." In *Ptolemy's Geography: An Annotated Traslation of the Theretical Chapters*, edited by J. Lennart Berggren, and Alexander Jones, 57-93. Princeton University Press, 2000.
- Rainer, Yvonne. "A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A." In *Minimal Art: A Critical Anthology*, edited by Gergory Battcock, 263-273. University of California Press, 1995.
- Robert, Paul. *Le Robert: Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*. Presses Universitaires de France Paris & Société du nouveau Littré Casablanca Maroc, 1953.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.
- Smith, Adam. *Essays on Philophical Subjects*. Kessinger Publishing, 2005.
- Sorell, Walter. *Hanya Holm: The Biography of an Artist*. Wesleyan University Press, 1969.
- Wigman, Mary. *The Language of Dance*. Macdonald & Evans, 1966.

———. “The Philosophy of Modern Dance.” In *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, edited by Selma Jeanne Cohen, 149-153. Princeton Book Company, 1992.

## 6. 기타 자료

Cambridge American English Dictionary. <http://dictionary.cambridge.org>.

Dance Notation Bureau. “Notated Theatrical Dances Catalog.” <http://dancenotation.org>.

International Council of Kinetography Laban. <http://html.ickl.org>.

Luca Frei. <http://www.lucafrei.info>.

Oxford English Dictionary. <http://www.oed.com>.

Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. <http://calm.trinitylaban.ac.uk>.

Trisha Brown Dance Company. <http://www.trishabrowncompany.org>.



## Abstract

# Historicity of the Concept of Choreography:

## A Study on the Relation between Choreography and Dance Notation

Kisub Choi

Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies

The Graduate School

Seoul National University

This study is an attempt to elucidate historical changes in the concept of choreography. It examines this process in the aesthetic, social, and political context, focusing on the analysis of two dance notations: Raoul-Auger Feuillet's *Choreographie* and Rudolf von Laban's *Choreographie*. In so doing, it argues that historical change in the idea of 'what is dance' played an important role in the separation of choreography and dance notation as today.

Choreography is a compound word made up of 'choreia(dance)' and 'graphia(writing)', which was first used in the title of Feuillet's dance notation, published in the early 18th century. Based on this etymological and historical background, the traditional concept of choreography is understood as 'the act of writing dance by dance notation.' It is, however, not that any act of writing dance

by means of dance notation can be regarded as choreography. While dance notation in general is used for memorizing and preserving dances, choreography implies more than preservation. Feuillet's dance notation, for example, was designed as a medium for the creation of dance; to him choreography was a name for the simultaneous act of creation and writing. Another dance notation invented for special purpose was Rudolf Von Laban's dance notation, which was published in the early 20th century. Laban utilized his dance notation, which he named 'choreography' after Feuillet, to analyze principles of movement. Feuillet's dance notation enjoyed an unprecedentedly wide use throughout Europe for a long time, and Laban's, having been continuously revised since its original publication, is widely used even today and praised as the most scientific dance notation system. In short, it is not the dance notation in general but that of Feuillet and Laban that significantly contributed to the historical formation of the concept of choreography.

For Feuillet and Laban, choreography refers to the work of creating or analyzing movements by means of dance notation before the performance of dance. Although choreography and dance notation became unrelated to each other by the mid-20th century, some critical elements of the traditional concept of choreography still remains in that it refers to the act of making dance movement before its performance. What needs critical attention in this historical changes is the idea of dance in the concepts of each choreography, that is, the idea of 'what is dance'. Based on these perspectives, this study examines the principles of dancing defined in the dance notation of Feuillet and Laban, and the way they think about dance. It reveals the conditions under which the concept of choreography could have emerged from dance notation. This study, therefore, argues that there has been a practice that resists the principles of dancing defined by the Feuillet and Laban and that extends their thoughts about dance understanding in the context of the separation of choreography and dance notation.

Feuillet establishes the principles of dancing in terms of space and movement. Dance, structured by a space defined by rectangles and lines, and a movement based on the rules of horizontal and vertical, appears as two-dimensional plasticity. This plasticity is the subject of Feuillet's choreography and a premise that choreography

and dance notation can be combined. The two-dimensional plasticity as a static figure is related to the aesthetic ideology of the court ballet which emphasizes the harmony across genres and the harmonious patterns of geometrical dance. It is also relevant to the political ideology that reveals the power of the king and the harmonious life of his people. The absolute principles of dancing, which Feuillet established as part of his political project, is to unify the dances of various origins, thereby giving a fundamental cause for ballet to become a form of traditional dance throughout Europe. Above all, a choreographer who encodes dance to symbols in accordance with Feuillet's principles creates a visual subject that restructures the world from a viewer's point of view. As a result, ballet with a two-dimensional plasticity suitable for the front view becomes the dominant form of Western theatrical dance.

Laban refers to his project of analyzing and describing the principles of movement as 'new choreography' and redefines the principles of dancing in terms of movement and space. Dance, structured by the inner space of the crystal, and by the movement of scale and the ring, represents as a three-dimensional plasticity, which is the subject of Laban's choreography and a condition under which choreography and dance notation can be combined. Laban was at the forefront of a new dance movement in the early 20th century, deviating from the oppressive rules of ballet. He is a pioneer of German expressionist dance, and American Modern Dance emerges from his theories and principles. There are more that influenced Modern Dance besides Laban's expressive ideology. Under the premise that dance and labor are fundamentally the same, Laban places a kinetic subject in the center of the new dance movement by associating choreography with the ideology of modernity based on the ideas of progress. In accordance with Laban's mandate to move constantly almost as ethics, the kinetic subject seeks only a desire to find the principles of movement and to reveal spectacles of movement.

For the Post-Modern Dance generation of the 1960s, the movement became an ontological essence of dance. Therefore, the concept of choreography that emphasizes only the making of the movement itself emerges inevitably. Artists explore the principles that have been defined in terms of space and movement and predominant in the traditional choreography. They expand the space of dance by finding a new space

beyond the theater space. In addition, they seek new possibilities even in the existing theater space, thereby nullifying the principles of the space defined by Feuillet and Laban. Their experiments which overturn the space of traditional dance raise questions on what it means by the dancer's space and, at the same time, make us think again about the meaning of 'seeing'. This directly challenges the beliefs about visual subject created by Feuillet's choreography. Furthermore, artists thoroughly simplify movement, thereby eliminating dance techniques which have been constantly emphasized by the tradition of theatrical dance. They even treat the movement of objects as a self-contained element of dance focusing on the movement itself rather than the movement as a means for something else. Their movements are neither static nor fluid. It impedes the command of the kinetic subject that stemmed from Laban's choreography.

**Keywords :** Choreography, Dance Notation, Feuillet, Laban, Post-modern Dance

**Student Number : 2012-20080**